Utenkalling
8/8 45



HARRY FETT

BILLEDHUGGERKUNSTEN I NORGE UNDER SVERREÆTTEN



ALB. CAMMERMEYERS FORLAG, KRISTIANIA
TRYKT I CENTRALTRYKKERIET
1908

BILLEDHUGGERKUNSTEN I NORGE UNDER SVERREÆTTEN

Sigfrid D. Gunnås
1913

HARRY FETT

BILLEDHUGGERKUNSTEN I NORGE UNDER SVERREÆTTEN



ALB. CAMMERMEYERS FORLAG, KRISTIANIA
TRYKT I CENTRALTRYKKERIET
1908

OPLAG 800 EKSEMPLARER

AF DETTE OPLAG ER 300 EKSEMPLARER UDDELT TIL
MEDLEMMER AV HISTORISK FORENING I TRONDHJEM
SAALEDES AT TIL SALG I BOKHANDELEN
KUN FORELIGGER 450 EKSPL.

Allerede i 1896 under mit første semester i Strassburg holdt daværende privatdocent Wilh. Vøge forelæsninger over det 12 aarh.'s franske skulptur, et emne, han netop hadde behandlet i et grundlæggende arbeide. Vi har senere gjentagne ganger truffet sammen i Berlin, hvor hans store kundskaper i middelalderens kunst altid egget mig til fordypelse i den tilsvarende periode i vort land — især da disse vore arbeider førte en ind i en av kunstens store perioder.

Den stilkritiske metode, efter hvilken man nu særlig arbeider i kunsthistorien, og som her er søkt benyttet, er i hovedtræk den samme, der har klarlagt den klassiske arkæologi saavel som adskillig i vor egen forhistoriske. Forholdsvis ny er bearbeidelsen av den middelalderske arkæologi — saa ny, at endnu intet samlet stilkritisk arbeide er kommet ut om det 13 aarh.'s franske plastik, hvor dog det klassiske i denne tids kunst er at søke — dens Attika eller Toskana. For bearbeidelsen av denne tid har imidlertid ogsaa Vøge gjort studier og i mindre artikler offentliggjort enkelte av resultaterne. Mine bemerkninger om franske forhold — især om Reims — er delvis bygget herpaa, samtidig som jeg foran selve arbeiderne i Frankrike og England paa enkelte steder mener at ha gjort selvstændige observationer. For lærerike samtaler har jeg at takke prof. A. Goldschmidt, Halle, likesom avdøde prof. A. Furtwängler, hvis forelæsninger og privat-seminar jeg fulgte i München 1897, førte mig ind i den klassiske arkæologis stilkritiske metode. Under mit ophold i Frankrike vaaren 1907 har direktøren for Trocadéro-museet C. Enlart vist en elskværdighet og imøtekommenhet, der i høi grad lettet mine studier. Likeledes prof. André Michel, Paris, og arkivar G. Durand i Amiens. I England skylder jeg mr. Fr. Bond, mr. St. John Hope, mr. A. Gardner og mr. John Bilson tak for hjælp og oplysninger.

Her hjemme har prof. dr. L. Dietrichson i sin kjærlighet til faget altid fulgt mit studium med interesse, og Oldsagsamlingens bestyrer, prof. G. Gustafson, har vist mig velvilje og imødekommenhet. Store veksler har jeg trukket paa mine venner dr. Haakon Schetelig, Bergen, og arkitekt Nils Ryjord, Trondhjem, især ved anskaffelse av fotografier. Ogsaa dr. M. Mackeprang, Kjøbenhavn, og dr. E. Hammarstedt, Stockholm, har hjulpet mig hermed. Adskillige av fotografierne har jeg tat selv, særlig i England og her hjemme.

En speciel tak ønsker jeg at fremføre til forlagsbokhandlerne L. Swanstrøm og Chr. Kønig, der har vist bogen stor interesse, især ved dens ordning og utstyr.

Enkelte klicheer er utlaant fra Norstedt & Söner, Stockholm, og Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevaring.

Henvisning til fotografier (forkortet: fot.) er til den store fotografisamling, tat under Trondhjems domkirkes restauration. Henvisninger til Rygh eller Gustafson er til nævnte forfatteres store, rikt illustrerte forhistoriske verker. Med Aarbog menes Foreningen til norske fortidsmindesmerkers bevarings aarsberetninger.

INDLEDNING.

DEN NORDISK-NORTHUMBRISKE GRUPPE. KRUCIFIKSER.

Skal man i korthet karakterisere vor middelalderske og iøvrig ogsaa vor senere stilhistorie, saa er det strømninger fra syden, der paavirker, optages og omdigtes. Allerede tidlig drev det klassiske ind, og selve antikens store kunstindsats, den plastiske utformning af menneskelegemet, naadde nordover. Denne indsats for alle tider kom man likesom ikke utenom. Stilen skifter i det uendelige, men det antike legeme stiger stadig frem for det kunstneriske øie, snart nøkent som atleten, snart kappe-indhyllet som taleren.

Det er dette arbeides plan at søke at gi et billede av den første plastiske blomstringsperiode i Norge. Den falder under Sverreætten og følger de almindelige kunstneriske strømninger i Europa. En begyndende vækkelse paa grundlag af klassiske og byzantinske motiver spores under kong Sverre. Haakon den gamles regjering falder sammen med unggotiken. Under Magnus Lagabøter og hans sønner kommer høigotiken ind. Men allerede under de sidstnævnte spores den nye realisme, der er en af de elementer, som særpræger den gotiske barok. Hovedmaterialet er skulpturresterne i Trondhjem, men ved siden herav har vi interessant træskulptur. Meget er ødelagt, saaledes at et helhetsbillede ikke vil kunne gives, men af brudstykkerne vil man dog kunne faa et indtryk av den norske kunsts store blomstring. Ti kulturelt som kunstnerisk er det 13 aarh. en klassisk tid i den norske nations liv.

Den ældste figur-fremstilling her i landet er de saakaldte helleristninger. I grove rids fremstilles menneskene i forskjellige situationer, i krig, paa jagt, dyrkende sin jord. De forhistoriske arkæologer sætter disse til bronsealderen. Dr. Andr. M. Hansen har i et utkommet arbeide, «Oldtidens nordmænd» (Kr.a 1907), søgt at sætte disse i forbindelse med den eiendommelige og rike græske dipylonstil, altsaa rykket dem adskillig ned i tiden. De arkæologiske indvendinger mot denne hypotese er imidlertid endnu ikke



Fig. 1. Del av spænde fra ældre jernalder. Oldsagsamlingen.

fremkommet. Figur-fremstillingen i folkevandringstiden har en bestemt romersk karakter. Ofte har man direkte importeret menneske-fremstillinger (Rygh fig. 332, 334, 345). Blandt vore brakteater findes nordiske forsøg paa at give sig i kast med menneskefiguren efter klassisk mønster (Rygh fig. 286, Gustafson fig. 313). Ogsaa det menneskelige hoved har været adskillig benyttet i folkevandrings-tidens ornamentik. Det presses ofte helt dekorativt ind, opløses som hos naturfolkene. Især er øiet og partiet om øiet ofte benyttet (som i den pragtfulde spænde, Rygh fig. 259). Eiendommelig er ogsaa de rent realistiske hoveder, der smykker ender og utløp (se Schirmer: «Dragehoveder», Aarb. 1905). Skikken at smykke utløp med hoveder er jo antik, men disse folkevandrings-tidens ansigter har mistet det klassiske. De er skjeggede med fremspringende øine, og trækkene markeres ofte av ornamentale streker (fig. 1).

Vikingetiden betegner ikke noget egentlig fremskridt i fremstillingen av mennesket. Derimot synes der at være en tendens, som forresten allerede merkes tidligere, til at faa mennesket ut av ornamentiken og til at virke mere selvstændig, likesom fremstille noget. Paa en række guldplater fra Jæderen (fig. 2) findes saaledes en serie fremstillinger av mand og kvinde, (Aarb. 1899 s. 86), et motiv, der efter velvillig meddelelse fra dr. H. Schetelig ogsaa ellers forekommer i vikingetiden. Den gamle skik at smykke utløp med hoveder har i Osebergfundet skjænket os nogen menneskehoveder. Fig. 3 viser i utpræget realisme en viking med sin karolingiske overbart.

Paa de britiske øer foregaar en eiendommelig brytningsproces mellem nordisk stilfølelse og primitiv romansk. Disse forhold er langtfra utredet. Allerede fra tidlig kristelig tid findes der ikke faa minder i England. I den gamle romerske by Silchester har man fundet tydelige rester av en kristen basilika. De hedenske angelsaksiske folkeslag drev denne kristne kultur ut i Cornwall og Wales, og den blomstret saa videre over paa Irland, mens den germanske dyre-ornamentik fulgte med de hedenske angelsaksiske stammer. Fra nord gjorde saa den irske kirke erobringer, mens sydifra den ro-



Fig. 2. Guldplater med mand og kvinde. Klep, Stavanger. Bergens museum.

merske trængte ind paany. Hermed fulgte sydlandsk stilfølelse og nære forbindelser med Italien. Man vet, at St. Wilfred (ca. 670) tok italienske arbeidere med sig for sin bygning av kirken i Hexham. Han lod dekorere søilekapitælerne «med historier og forskjellige figurer og med en morsom variation av maling og farver». En række kors og dele av kors viser tydelig samme italienske forbindelse. Hovedverkerne er Bewcastle- og Ruthwell-korsene, der nu søkes sat ind i det 8 aarh. I det 9 aarh. findes en række arbeider, hvor stilen noget degenererer. Her har man antike figurer, rike vinranker med de forskjellige baandverk, som stilen yndet. Forbilledet for disse arbeider er de samtidige italienske stilarter.

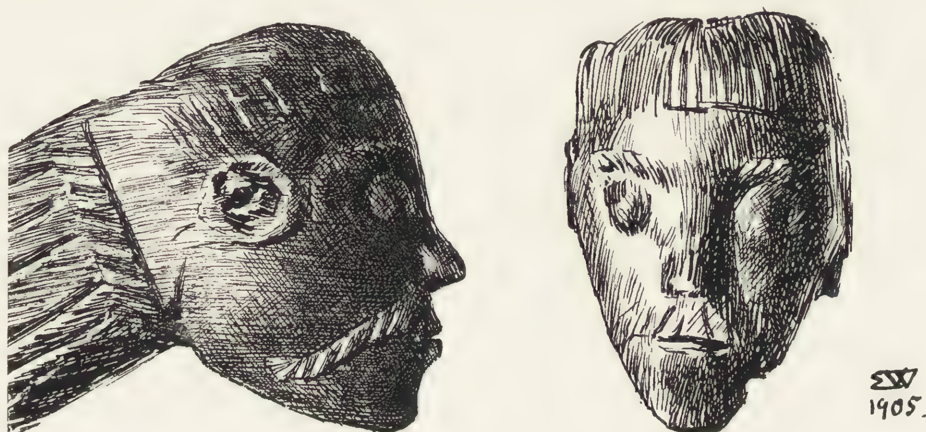


Fig. 3. Hoved fra Osebergskibets vogn. Oldsagsamlingen. Efter tegning av E. Werenskiold.

Professor Raffaele Cattaneo inddeler i sin interessante studie de efterklassiske italienske stilperioder i: I. Latinsk-germansk (300—600). II. Byzantinsk-germansk (600—800). III. Italiensk-byzantinsk (800—1000). Det er da de to sidste perioder, der direkte virker paa de britiske øer. De er med sin klassicitet grundlaget for den angelsaksiske kunst og er av betydning ogsaa for den irske, om end ogsaa her spores flere andre elementer. For studiet av de primitive romanske stilarter kan ved siden av det italienske material intet i betydning maale sig med det engelske.

Det hovedverk, der viser den første brytning mellem klassisk og angelsaksisk stilfølelse, er den bekjendte Franks æske i British museum. Arbeidet er av hvalben fra det 8 aarh. og fremstiller de forskjelligste scener, antike, kristne og germansk-hedenske. Ifølge runeindskrift har man Titus' kamp med jøderne, Romulus og Remus, der faar die av ulvinden, scener fra Vølundsagnene samt bibelske, som de hellige tre konger og Johannes den døber. Arbeidet er av den største interesse og viser i sine flate figurer den

første brytning i England mellem klassisk og primitiv stilfølelse, en brytning, som senere endnu sterkere skulde komme frem.

Den gaadefulde irske stils forskjellige elementer begynder man nu at avlæse. Først er et ældre lag. Det er La-Tène-kulturens spiraler, der blander sig med baand- og knytningsmotiverne fra Italien. Ogsaa byzantinske motiver ser man, og disse blander sig saa med den germanske dyre-ornamentik, som jo fandtes i den ældre angelsaksiske kunst. Dette nordiske element har oftere været observeret, senest og energisk fremhævet av B. Salin. Ind i denne kreds plantes saa ved vikingetogene den utprægede nordiske stilfølelse. Der danner sig virkelig i Nord-England en helt nordisk stilprovins. Det er her de sydeuropæiske strømninger blandes med de nordiske og tilsættes med irsk særkarakter.



Fig. 4. Gosforth-korset i Cumberland.

Denne nordiske kulturkreds[1] strækker sig, som bevarte monumenter viser, gjennem Northumberland, Cumberland, Lancaster, det nordlige av Wales og nedover i det gamle kongedømme Mercia samt øen Man. Den norske kreds er det vestlige, Cumberland og Man. Netop i Cumberland er flere av de bedste monumenter bevaret fra de forskjellige perioder. Tar man Carlisle, Cumberlands biskopsæte, som utgangspunkt, saa ligger hovedmonumenterne i ring: korsene i Bewcastle 3 mil i nordost, Ruthwell 3 mil i nordvest, Gosforth 6 mil i sydvest, og Hexham — den store skole for stenhuggere i det 7 og 8 aarh. — ligger 4 mil i øst. Ret utenfor ligger Man. Her har saa dannet sig en norsk stilistisk gruppe, hvis hovedarbeide er Gosforth-korset. Det er i denne kreds og udelukkende her, man i hele sin fylde kan studere alle de brytninger, der er grundlæggende for vor første kristelige stil. Denne stil er hovedsagelig ornamental, og flere ornamentmotiver faar netop her sin naturlige forklaring. Det er ikke dette arbeides hensigt at gaa ind paa disse ornamentale spørsmaal, men det maa bestemt fremhæves, at vi her har en avgrænset nordisk stil. Her dør hedenskapet stilistisk ut, og her vokser den nye stil frem.

Figur-fremstillingen inden den nordisk-northumbriske kunst er helt primitiv. Det, man har bevaret, er rent stilistisk saagodtsom uten betydning, det er selve motivkredsen og iveren efter at fremstille mennesket, interessen knytter sig til. Denne iver efter at fremstille mennesker er selvfølgelig lært av den angelsaksiske kunst, hvor noget av den antike menneske-fremstilling gaar igjen. Der har da sikkerlig herover dannet sig en stor fremstillingskreds.

Interessant er at lægge merke til det litt genremæssige, der synes at være kommet ind, og som man allerede i fremstillingerne av mand og kvinde tidligere hadde antydet. En primitiv fortællertrang synes imellem bevaret i denne kunstkreds.

Brytningstiden, som vi har i Edda-digtene og i det ornamentale, kommer ogsaa frem i figur-fremstillingen. Her er hedenske guder og kristne motiver om hverandre, sagnfigurer og apostler. Fenrisulven og Odin staar ved siden av Kristus. Paa Halton-korset har man Sigurds-myten og kristent kors med Maria og Johannes ved siden av hverandre. Buerton-korset har en Kristus i underverdenen, det samme motiv, der ogsaa er overført paa Sigurd-fremstillinger (se forfatterens «Bænk og stol i Norge» s. 19). Hovedarbeidet er det prægtige Gosforth-kors, utført i den norske vikingekoloni i Cumberland (fig. 4). Hedensk og kristent optræder her sammen. Man ser tydelig en fremstilling av den bundne Loke med Sigyn, der holder skaalen under giftdraaperne (fig. 5). Paa den anden side en korsfæstelse. De hedenske og kristne tanker gaar om hverandre. Loke har faat en del av djævelen i sig, og den bundne Loke fremstiller saa selve djævelen bundet. Sigurd i ormegaarden er symbolet paa Kristus i underverdenen. Senest har professor Dietrichson i vore stavkirkeportalers ornamentik set et hedensk motiv i kristen omdigtning.



Fig. 5. Loke og Sigyn. Fra Gosforth-korset.

De utskaarne gudebilleder, som sagaerne fortæller om, skyldes vel nærmest denne paavirkning og selvfølgelig ogsaa de store figurutskjæringer, som nævnes. Ornamentalt ser man dette ogsaa. De utskaarne arbeider fra Bødal, Rennebu og Vaage stavkirker har Dietrichson med rette henført til, hvad han kalder den «angelsaksiske billedinvasion» («Vore fædres verk» s. 59). Det samme gjælder ogsaa de interessante ældste skulpterte rester i Trondhjem, der er sterkt paavirket av den germansk-byzantinske stil i Italien, hvorav den angelsaksiske igjen er sprunget frem. Urnes-arbeiderne staar for mig ikke som typisk irske, men er snarere en selvstændig frem-

bringelse fra denne tid. Vi har en del andre figur-fremstillinger, der hører ind i kredsen. Flere virker som efterdønninger av denne store billedkreds. Slaaende har Schück i «Sigurdsristningar» paavist, hvorledes denne motivkreds er utformet i England netop i Northumbria og derfra har spredt sig omkring i Norden. Paa en flerhet av vore stavkirke-portaler (Hyllestad, Austad, Veigusdal, Hitterdals-stolen) har vi livlig fortalte scener av Sigurdsagnet.



Fig. 6. Del av æske i Cluny-museet, Paris.

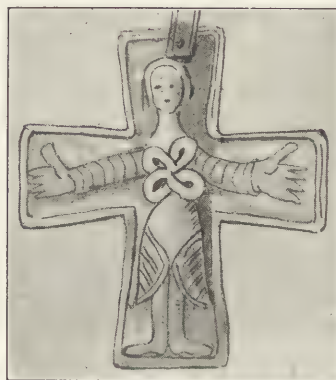
I disse maa man se utslag av den nordisk-northumbriske fremstillingskreds.

Samme kreds tilhører de Manske kors. Man merker her ogsaa i ornamentiken en litt sterkere irsk særkarakter. I figur-fremstillingerne har vi de samme Sigurd-motiver. Kermode ser flere motiver fra vor gamle mytologi samt selvfølgelig ogsaa kristne fremstillinger.

I Cluny-museet i Paris findes dele av en æske, forarbeidet av hvalrossben. I katalogen (nr. 1054) kaldes det et nordisk arbeide fra 12 eller 13 aarh. For mig staar det som tilhørende denne nordengelske-nordiske kreds (fig. 6). Æsken er ikke komplet. I midten en tronende Kristus, omgit av salige med

palmegrener. En hængt Judas, en mand og kvinde samt dyremotiver utgjør de andre plater. Figur-fremstillingen er meget primitiv, dog kan man i dette arbeide lettere skjelne de paavirkende stilarter end f. eks. ved figurerne paa stenene. Haandbevægelserne med den store flate haand i profil er et yndet motiv i den tidlige stil, likesom ogsaa det litt høitidelige og festlige i arrangementet minder om Byzants. Man maa tænke sig de salige i rækker mot Kristus. Uten i dragten at se noget av de irske spiraler er her en primitiv forenkling med den geometriske tendens, som fandtes i kredsen. Jeg vilde sætte æsken til omkring aar 1000, og det synes mig det bedste eksempel paa en primitiv nordisk omlægning av den daværende menneske-opfatning.

Krucifikset var i virkeligheten den første helt kristne kunstneriske frembringelse. Rigtignok skjuler sig ogsaa i dens forhistorie hedenske motiver, men guden spikret til et kors er et nyt kunstnerisk uttryk for en ny religiøs opfatning.


Fig. 7. Krucifiks fundet i Bergen. Efter tegning av P. Blix.

Ældst er korsfæstelses-fremstillingen med Kristus helt paaklædd. Dette er hyppigst i den irske stil. Kristus kjendes ogsaa baade uten og med skjeg. Men mennesket i den irske stil er jo helt mishandlet. Dragten er udelukkende dekorativt behandlet, idet der intet hensyn tages til dens stof eller naturlige fald. Den irske spiral, baand og knute-ornamentik fylder dragtens flate. Et av de bedste og mest typiske arbeider er fra øen Man fra det gamle kapel paa Calf. Det er sirlig hugget i sten og sandsynligvis fra det 9 aarh. Rygh fig. 616 viser en kriger med den typisk irske dragtbehandling, men i ansigtstypen noget av det kjendte klassicerende.

En krucifiks-fremstilling har bevaret et par av disse irske knytninger paa Kristi dragt (fig. 7). I den angelsaksiske og nordisk-northumbriske kreds blir dragten efter hvert mindre. I Durhams bibliotek findes flere eksempler, og i den nordre del av Yorkshire har man flere baade med hel kjortel og med blot midjeklæde. Romilly-Allen hævder, at det korte skjørt er saksisk, mens det længere er skotsk. Den nordisk-northumbriske kreds har begge dele. Det lange synes dog almindeligst, som ogsaa Jellinge-stenen og krucifikset fra Horr (Gustafson fig. 576) har. Gosforth-korset har den saksiske type. Forresten er fremstillingen her særpræget, idet korset mangler og Kristus isteden staar inde i et kvadrat.


Fig. 8. Krucifiks fra Leikanger. Bergens museum.

Krucifikstypen med kort skjørt, kronet hoved med helskjeg, benene paralelt staaende paa fotskammelen blir den almindelige. Vi har i Norge flere. At bestemme tid for disse tidlige typer vil altid falde vanskelig. At nogen gaar ind i det 11 aarh. er vel neppe tvilsomt. Krucifikset fra Leikanger er vel arbeidet omkring 11 aarh. (fig. 8). Helt samme type har vi i Skiens museum. Et arbeide fra Exterstein ved Horn med samme korstype som Leikanger er ifølge Bode (s. 32) dateret 1115.

NORMANNERNES STIL.

Ind i den sydlige saksiske og i den nordisk-northumbriske kreds kommer saa normannerne. Med dem følger ikke en helt ny stil, men en ny arkitektur. Det er de store konstruktive bygverker, der karakteriserer dette folk, ikke deres artistiske eller dekorative evne. Som dorerne var normannerne et krigerfolk, og da de satte over Kanalen, brøt de i mange retninger ind i en rikere stilistisk verden end den, de forlot. Fra Lombardiet hadde de hentet sin arkitektur og hjemme utviklet den til den romanske arkitekturs kraftigste skole. Dekorativt benyttet de en del degenererte antike motiver. Vilhelm Erobrerens stil er da ogsaa dekorativt fattig i forhold til de britiske ørikers ældre stilarter. Disse ældre stilarter holder sig langt ind i det 12 aarh., og stadig støter man paa arbeider, der stilistisk staar helt indpaa den nordisk-northumbriske stil. Et arbeide som det store Bayeux-teppe er saaledes sandsynligvis utført av saksiske arbeidere efter opdrag fra Vilhelm Erobreren. De normanniske tympana,[2] hvorav der findes en række bevaret, viser saksiske og sterkt nordiske elementer, likeledes døpefonterne.


Fig. 9. Normannisk hoved. Museet i Caen.



Fig. 10. Hoveder fra nordre tverskib, Trondhjem.

Den samme brytning mellem primitiv stilfølelse og klassisk tror jeg ogsaa at se i den normanniske stils stadige anvendelse av hoveder til at smykke takgesimsens støtter. Skikken at gi utløp og ender form av hoveder er som nævnt gammel, forekommer ofte i antiken og er derfra kommet over i vor jernalders ornamentik. I Provences bygningskunst har man fantastiske hoveder av utpræget klassisk karakter under takgesimsen. De normanniske har noget primitivt over sig, der synes mig mere utpræget, jo længer nord man kommer. Slegtskapet med den ældre germanske stilfølelse synes tydelig. I disse fantastiske hoveder, snart mennesker, snart dyr, synes der nærmest lagt an paa at faa frembragt en slags dekorativ uhyggestemning. For at frembringe denne grep man tilbake paa sin gamle primitive stilfølelse.

Det er den germanske dyre-ornamentiks metalteknik, der her gaar igjen. Dyrenes og menneskenes hoveder er karakteriseret ved alle disse streker, der gjenfindes i denne stil, næsen og øinene fremhæves ogsaa ved streker. En saa fin kjender som André Michel siger i sin nye store historie om denne stil, at disse figurer i den normanniske kunst er «*sous une forme et selon une stylisation où l'on reconnaît l'esprit ou l'imitation de la bijouterie nordique*» (fig. 9). Denne germanske fantasistil, som muligens allerede kan ha begyndt i Vilhelm Erobrerens tid, utvikler sig efter ham sterkere og sterkere med den kunstneriske stigning i det 12 aarhundrede.



Fig. 11. Kong Øistein † 1122. Bergens museum.

I Norge findes ikke faa av disse hoveder (fig. 13). Vi har dem i de ældste fund fra Trondhjem samt i Domkirkens gjenstaaende normanniske

dele (fig. 10). En række hoveder findes utskaaret paa bjelke-enderne indvendig under Vernes' og Mæres tak. Paa forskjellige konstruktive dele har ogsaa vore stavkirker disse hoveder, som f. eks. Gols, Hegge, Hurum, Lomen, Opdal kirker, likesom de ogsaa findes paa flere stenkirker. Disse ansigter er barbariske masker, der gjør grimaser, rækker tungen ut og gjeper. Lysten til at karikere mennesket er fremherskende. Vernes- og Mære-arbeiderne synes at tilhøre en noget ældre kreds. Ind i denne kreds falder ogsaa det bekjendte tidlige hoved, portrættet av kong Øistein, Sigurd Jorsalfarers bror, fra omkring 1100, der nu findes i Bergens museum (fig. 11).[3]

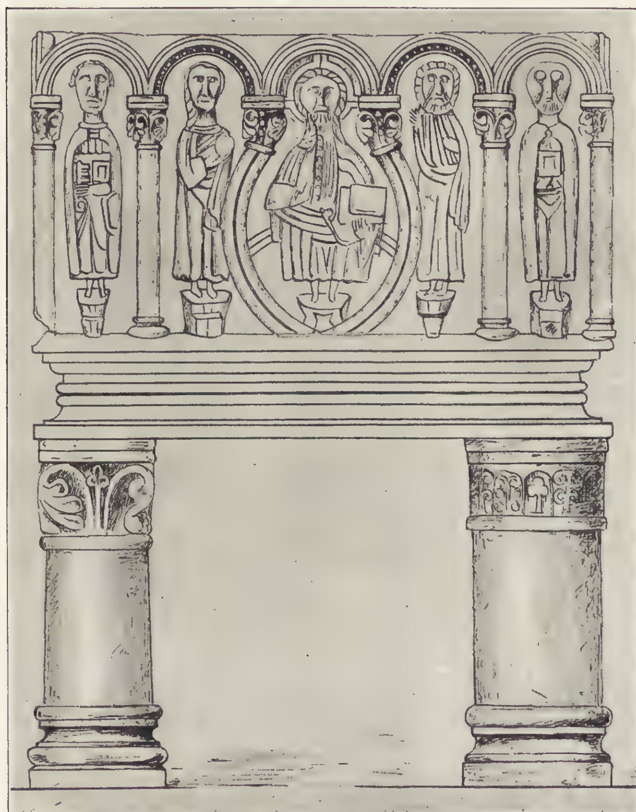


Fig. 12. Døpefont i Skjeberg kirke.

Av hel figur-fremstilling, der skulde henføres til denne ældre stil, findes ikke meget.[4] En i vor arkæologiske litteratur ikke tidligere offentliggjort døpefont fra Skjeberg fremstiller en serie apostler, der vistnok maa regnes til normannisk figurstil. Det er en firkantet font, der bæres av fire søiler. Typen er meget sjelden og forekommer hverken i Sverige eller Danmark. Den findes mig bekjendt blot i nordvest av Norfolk i England (fig. 12).[5]

Enkelte andre døpefonter har romansk tunge figurer uten sterkere særkarakter som fra Nøtterø og Os. Flere har kun hoveder, hvor man med de faa kunstneriske midler, der stod til raadighet, søker at karakterisere typen.[6]

En gruppe skakfigurer av hvalrosstand, fundet i 1831 paa Hebriderne og som skriver sig fra øernes norske tid, gir i hele sin stil et billede av denne primitive menneske-opfatning. Det er en række fremstillinger av konge, dronning, biskop, rytter og taarnvægter (fig. 14). Øinene ligger helt ute, med streket indramning. Tiltrods for, at de nok er forarbeidet i 12 aarh.s

anden halvdel, gir de sikkerlig med sine tunge træk og stofløse dragtbehandling et billede ogsaa av figur-fremstillingen i aarhundredets første halvdel. I Nationalmuseet i Kjøbenhavn findes fra Norge en beslegtet rytter-fremstilling fra omtrent samme tid.

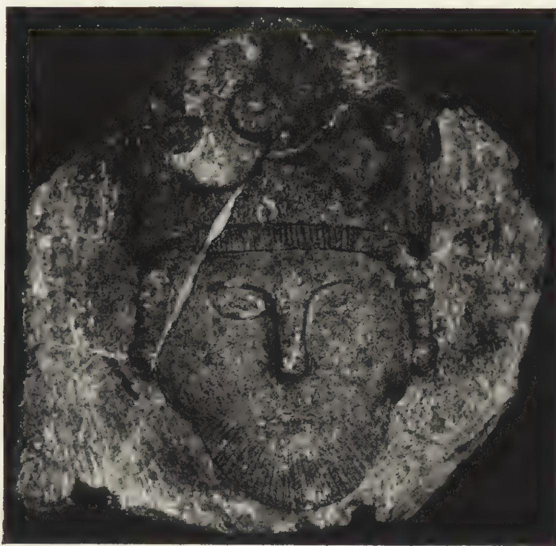


Fig. 13. Hoved fra Odda kirke.

Benævnelsen romansk for at karakterisere en hel stilperiode er i virkeligheten meget træffende. Derved er dens klassiske underlag allerede i navnet fremhævet. Hos os kan man saa dele denne periode i tre: en primitiv, hvor vor vikingetids stilfølelse brytes med angelsaksisk og irsk. Rent stilistisk set er denne brytning overveiende dekorativ, og det rikeste material findes paa de britiske øer. Dernæst kommer den normanniske stil med utpræget arkitektoniske motiver. Dekorativt er den ældre stil utvilsomt den sterkeste, der længe holder sig, mens «Vilhelm Erobrerens stil» er overveiende arkitektonisk. For den egentlige billedhuggerkunst hadde begge perioder mindre betydning. Den næste periode, den sen-romanske, blir i saa henseende rikere. Vore stavkirke-portaler fortæller tydelig nok herom. Dertil kommer en ny antik strømning, der nu skal berøre selve menneske-fremstillingen. I denne sidste strømning ligger kimen til den middelalderske renæssance, hvorav saa den gotiske plastik skal vokse sig frem.



Fig. 14. Skakspil fra Hebriderne. Biskop (springer), taarnvægter, dronning, rytter, konge. British museum, London.

MIDDELALDERSK RENÆSSANCE.

FRANSK UTVIKLING.

Der er noget eget ved Frankrike. Det er, som dette land har en evne til koncist at formulere kulturbevægelsens program. Den franske utformning av f. eks. det 18 aarh.s stilutvikling er i sin logik mønstergyldig. Det samme gjælder for det 12 og 13 aarh. Wilh. Vøge har i sin grundlæggende: «Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter» sterkt fremhvæet dette. Chartres-kunsten, hvorav den gotiske plastik arbeider sig frem, skulde ha sin forudsætning i Provence. Dette bestrides av de franske arkæologer med Lasteyrie i spidsen. Enkelte ting kan være for skarpt præciseret, enkelte ting overset, men arbeidet er grundlæggende for middelalderske stilstudier, og for mig synes hovedresultaterne rigtige.

Spør man, hvad der foraarsaget den middelalderske kunsts gjenfødelse, denne sterke renæssance, saa har man i virkeligheten atter at peke paa antiken. Ogsaa nu begynder en søken, og som efter senmiddelalderen, den brogede barok og rokokoens urolige stilfølelse træder klassiciteten frem for den skapende fantasi. Det 12 aarh. hadde to kilder at øse klassisk stilfølelse av: enten direkte fra de talrige bevarede mindesmerker eller i den eiendommelige omdigtning, som de klassiske motiver hadde gjennemgaat i Byzants.

I kirkebygningernes dekorative utsmykning ser man den klassiske bevægelse tydeligst. Tidligst og mest konsekvent tar Toskana parti, hvor kapitælerne i domen i Pisa vokser sig ut av den mere tørre byzantinske ornamentik. Fra Toskana gaar bevægelsen til Overitalien, derfra til Provence og Burgund og saa videre nordover. Særlig energisk kastet Burgund og det nordlige Frankrike sig over studiet av den antike dekorative formskat, hvis konventionelle former blir fyldt med liv. Den antikiserende bølge naadde sin høide i Nord-Frankrike omkring 1140—1160. Hvad de klassiske strømninger i det 18 aarh.s slutning ikke frembragte — tiltrods forat tran-

gen tydelig var tilstede — en virkelig realisme, det blomstret i middelalderen ved siden av klassiciteten. Fra katedralen i Sens, hvor koret har klassicerende kapitæler, flyttes motiverne av William av Sens like over i Canterbury kor og St. Thomas' kapel; herfra spredes det til flere engelske kirker.

I Frankrike er det skolen i Provence, der i figurplastiken tydeligst har



Fig. 15. St. Trophime, Arles.

utformet disse antike tanker. Selve portalerne er likefrem kopier efter antiken. Hovedverkerne er St. Trophime i Arles (fig. 15) og kirken i St. Gilles. Under sterk direkte indflydelse fra antiken (der findes omtrent ikke et dekorativt motiv, som ikke er hentet derfra) har Provence formet sin stil. Direkte laan fra sarkofager i Arlesmuseet er paavist. Apostlene staar i sine klassiske gevanter med sine bøker og en lidenskapsløs ro i ansigtsuttrykkene. Alle stilens eiendommeligheter viser det klassisk beherskede. Der er motiver i gevant-behandlingen, der gaar like tilbake paa antike talerstatuer (Vøge s. 113).

Violet-le-Duc siger ogsaa i sin «Dictionnaire» 7 bind: «*Comme structure, comme profils et ornamentation, cette porte est toute romano-grecque syriaque.*» Og det synes her, som vi rent arkitektonisk har en middelaldersk omdigtning av den antike tempelportal.

Vøge hævder sterkt den provençalske skole som den ældste, som Frankrikes plastiske moderskole og daterer den til umiddelbart efter 1116, i hvilket aar St. Gilles blev paabegyndt. Franske arkæologer lar den først bli færdig i midten av aarhundredet. Istedenfor at la Provence ha en ledende stilling, hvis indflydelse har gaat nordover, ser de en tilbakeblit skole, hvor en del antike indflydelser blander sig med nordfranske. For mig staar Vøges syn som det rette.

Stilstigningen betegner skolerne i Burgund og Languedoc. De fører bevægelse ind i dragten og holdningen. Den stiger til en virkelig romansk patos, hvis æstetiske love det vilde være av betydning engang at faa bestemt. De kunstneriske momenter, der til de forskjellige tider har fremkaldt barok, har neppe nogensinde faat et paa en gang saa stiliseret og dramatisk, skolebundet og dog bevæget præg. En stil, fuld av motsætninger, bundet og med trang til at sprænge alle baand. Grunden forklares ved, at den søker sine forbilleder i en færdig utviklet stil, nemlig fra Byzants, og herfra optar det, man mest trængte, nemlig bevægelsesmotiverne.

Spørsmaalet om den byzantinske indflydelse er igjen kommet paa dagsordenen inden den kunsthistoriske forskning. Først gik hele den romanske figurstil gjerne under fællesbenævnelsen byzantinsk, og den byzantinske stilutvikling saaes gjerne som et avsluttet hele uten utviklingsfacer. Reaktionen kom, og Byzants blev drevet helt tilbake i den vesterlandske kunst. Imidlertid blev ved den fremadskridende forskning det byzantinske material bedre bearbeidet. I Rusland arbeidet N. Kondakoff, der i sin store «l'art Byzantin» har gjennemgaat facerne. I Finland har prof. J. J. Tikkanen leveret vegtige bidrag, og den energiske, dristige, kanske altfor dristige, østerrigske prof. J. Strzygowski har fremkastet en række synspunkter, hvori baade Orienten og Byzants fremkommer i stilistisk ny belysning. Det «byzantinske problem» i den romanske kunst er da ogsaa behandlet paany, og tydeligere og tydeligere sees nu denne middelalderens mægtige kulturmagts indflydelse paa vesteuropæisk kunst. De to franske billedhuggerskoler har til sit eget bruk overført og omstøpt byzantinske stiltanker. Languedoc-skolens hovedarbeider er portalen fra St. Peter i Moissac, kirken i Souillac, apostelrækken i Toulouse-museet, Burgunder-skolens i St. Lazare i Autun samt Madelainekirken i Vezelay (fig. 16). Hvad der særkjender denne dramatisk byzantinske stil er først de be-

vægelsesmotiver, som benstillingerne fremkaldte. Tar man portalen i Vezelay, saa findes alle disse bevægelser i byzantinsk stil, men de er her outreret. Dernæst draperiernes skiftende uro, der samtidig som de er klæbet til legemet nede ved benene breder sig ut, som om vinden tok i flikerne. Dette forekommer mere eller mindre tydelig antydet i byzantinsk stil. Man maa anta, at denne livlige stil, der i virkeligheten er en malerisk, ogsaa nærmest kommer fra det byzantinsk paavirkede monumentalmaleri, hvorav Frankrike ikke har havt saa litt. Her fandt man de forbilleder, som trængtes for at bringe liv og bevægelse ind i den tunge romanske stil.



Fig. 16. St. Madelaine, Vezelay.

Disse antik-byzantinske strømninger optræder sterkt i England. De angelsaksiske miniatyrer eier helt denne stil, og med den angelsaksiske indflydelse paa kontinentet kommer den ogsaa til Tyskland. Flere av de vigtigste tyske miniatyrskoler utvikler sine eiendommelige særstile paa basis av byzantinisme. Dette gaar over i skulptur. I den ældre Bambergerskole har Vøge paavist en saadan billedhuggerskole, og Englands mægtigste arbeide i denne tid, sydportalen i Malmsbury (fig. 17), synes likefrem tat ut av et bibelhaandskrift, og i apostlene ser man forsøket paa at faa bevægelse ind i de tunge figurer.

Den sterke byzantinske indflydelse kom dels gjennem bog-illustrationerne, dels gjennem kunstindustrielle arbeider, der spredtes rundt om i Vester-

landene. Byzantinske emaljearbeider stod høit i kurs, paavirket sterkt verksteder ved Rhinen og i Limoges. De drevne guldarbeider var ogsaa berømte. Hos os vet vi jo, at Sigurd Jorsalfarer i 1111 bragte med sig hjem et saadant alterforstykke av sølv og kobber, rikt forgyldt og utstyret med emalje og med ædelstener, som han stillet op i Korskirken i Konghelle. Den række elfenbensarbeider, likeledes fra den østromerske verdensstad, der fandtes spredt rundt om i de vestlige lande, peger ogsaa med tilstrækkelig tydelighet i samme retning. Kommer hertil den inderlige forbindelse, ja sammenblanding i middelalderen av de forskjellige fremstillende kunstarter — saaledes at stilens



Fig. 17. Apostelrække fra sydportalen i Malmsbury.

utvikling inden en enkelt kunstart maa studeres med henblik paa de andre — saa vil meget gaadefuldt i den romanske stil kunne forklares. Ved denne smaakunst spredte sig byzantinsk kunstfølelse over alle Europas lande og præget stilen, netop i det øieblik det kunstneriske arbeide samlet sig til en ny fremvekst. Her er det fælles grundlag, her de fælles stil-eiendommeligheter at søke, der binder landenes romanske kunst sammen. Den hjælper Frankrike til at skape sin monumentalplastik, men har kanske endnu sterkere præget Tysklands og Englands kunst.

Skulde man søke at paavise det bestemt byzantinske i menneske-fremstillingen, saa er det først de litt aapne øine med de høit opstigende øienbryn, skjeggets og haarets lyst til at opløse sig i slanger, der ofte flettes sammen og ender i runde krøller, rigdom paa folder, der dog er uten plastisk karakter. Adskillig bruk av skulderplag samt en lyst til i draperierne at skjære legemet over paa skraa. Men den byzantinske stil er rik. Adskillige

motiver, der skulde tyde paa direkte indflydelse fra bevarede antike monumenter, kan ofte gaa via Byzants. I høiere grad gjælder dette de orientalske motiver, der kommer frem i middelalderens dekorative kunst.

Høiden paa fransk stilutvikling i det 12 aarh. danner Chartres. Her i kongeportalen samles alle tidens strømninger. Klassisk indflydelse fra syden og de forskjellige byzantinske strømninger har her dannet en skole, hvis kunst spredte sig og nu smykker en række av Frankrikes kirkeportaler. Denne skoles arbeider er det, Wilh. Vøge har lagt frem. Vestportalen i Chartres med sin rigdom paa statuer og relieffer overrasker ogsaa ved sin kompositions enhed. I det ene buefelt findes Maria med Kristus paa skjødet, paa den anden side opstandelsen, i midten den tronende hersker, et livsverks begyndelse, avslutning og seier. Frelsertilværelsen kan neppe bedre sammenfattes. Mot portalernes vægger staar Kristi forfædre oftest i kongelig dragt. Paa en række punkter føler man her kampen henimot ny stil. Det byzantinske, det klassiske, samles likesom her for at skape den gotiske verdensstil. Den strekede foldestil faar liv, bevægelserne modereres og forklares og derved ogsaa dragtens behandling. I selve ansigterne søker man at gi uttryk for sjælelige bevægelser (fig. 18).



Fig. 18. Fra Chartres' kongeportal.

Frankrikes skulptur i det 12 aarh. skulde altsaa efter dette ha tre perioder, en antikiserende, en med sterk fremhævelse av byzantinske bevægelsesmotiver, til slut en forening av begge i Chartres, hvor man føler de nye skapende og avklarende kræfter. Hvad her optræder tydelig stilistisk utformet findes ogsaa i andre lande, men uklarere og svakere antydet.

ARBEIDER I NORGE.

Ogsaa i Norge spores den middelalderske renæssance. I det dekorative har man tydelig de samme elementer, som har ledet kunsthistorikere utenlands til at se en saakaldt proto-renæssance, en klassisk gjenfødelse allerede i det 12 aarh. I ottekanten i Trondhjem, tidens stilistiske hovedverk hos os, har man ved siden av den nye realisme klassiske motiver. Egstaven av helt klassisk form gaar langs ottekantens søndre korindgang,



Fig. 19. Antemensale fra Flaavær. Bergens museum.

likeledes perlesnøret under korets gesims. Medaljonerne til at sætte hoveder ind i er likeledes et helt klassisk motiv. Den søndre indgangsdør ved Hoprekstad kirkes skib har antike korintiserende søilekapitæler. Jeg tror ogsaa efter ornamentiken at maatte sætte den omstridte Hof kirke, Solør, til denne periode. Dietrichson sætter den til ut i det 15 aarh. og Nicolaysen til det 13. Dietrichson mener, at her er indflydelse fra den ældste renæssance. Pilastre og den rolige rytmiske rankebehandling skulde tilsige dette. Jeg er enig i det «klassiske» indtryk, som denne ornamentik i pilaster-indramning gir, men ifølge mit syn paa stilutviklingen tror jeg, det er rigtigere at sætte disse portaler med Nicolaysen ned i denne tid — det er ikke den egentlige renæssance, vi her har for os, men utslag av disse før-renæssance-strømninger i det 12 aarh. Denne pilaster-behandling er jo ikke sjelden ved franske portaler. I Hof har vi saa efter min

mening denne stilbevægelses hovedverk paa stavkirke-utsmykningens omraade. Men der er ogsaa andre spor av klassiske motiver.



Fig. 20. Krucifiks fra Urnes.

Et typisk byzantiniserende arbeide har vi i resterne av et kobberdrevet antemensale fra Flaavær, Søndmør (fig. 19). Bendixen har i Bergens museums aarbok for 1890 ofret det en avhandling og med gjennemgaaelse av fremstillingerne sterkt og rigtig fremhævet den byzantinske indflydelse. I midten i mandorla sitter Kristus som verdensfrelser, omgit av Maria og apostler. Over: bebudelsen, de hellige tre kongers tilbedelse, vistnok en profet samt Stefanus' stening. Under: en korsfæstelsesfremstilling med Johannes og Maria samt kvinderne med salvekrukker. Figurerne er slanke, ansigtet har klassiske mindelser og aapne «græske» øine. Særlig byzantinsk er den flate haand i de forskjellige gestus. De forskjellige byzantinske foldemotiver kommer ogsaa tydelig frem i flikernes behandling, partiet ved beltestedet og særlig knæbehandlingen paa den sittende Kristus. Mens der er meget faa spor bevaret av drevne kobberantemensaler i Norge, eier som bekjendt Danmark en hel række, hvor stilen bestemt markeres.

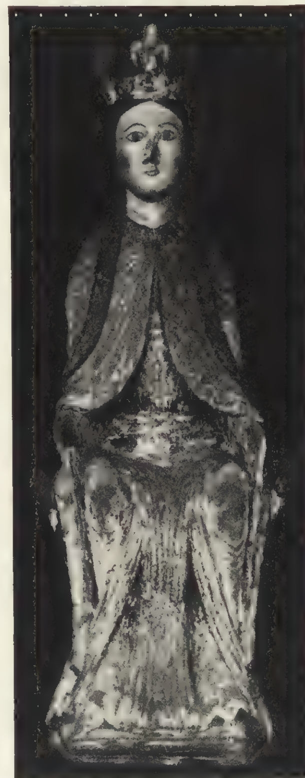


Fig. 21. Krucifiks fra Horg. Videnskabers selskabs samlinger, Trondhjem.

Ogsaa vort øvrige materiale fra denne periode, ialfald det, der findes i museerne, er endnu forholdsvis fattig. Men stilbevægelsens gang er dog bevaret. Flest er krucifikserne. Benene hæves litt, saaledes at der fremkommer en skraastilling. I Urnes kirke findes et krucifiks med Madonna og Johannes paa hver side (fig. 20). Desværre kjender jeg det kun av et litet fotografi, men her har vi et typisk byzantinsk krucifiks-arrangement. Det er de østerlandske, næsten semitiske typer med den karakteristiske dragtbehandling. Fra Horg er en korsfæstelse uten bret (fig. 21). Typen er almindelig og holder sig længe.


Fig. 22. Emaljekrucifiks fra Norge. Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

Ogsaa med tornekrone findes den fra Ranheim og Rennebu kirker nordenfjelds eller fra Eggedal søndenfjelds. Paa flere helt ensartede emaljekrucifikser kommer en svak bevægelse ind i selve midjeklædet og i benstillingen (fig. 22). Typen er almindelig. Fra Sverige findes den i flere eksemplarer (Otto Janse: «Medeltidsminnen från Östergötland» fig. 78).


Fig. 23. Madonna fra Urnes kirke. Bergens museum.

Fra Urnes kjendes desuten en byzantinsk mønster-Madonna, en type med blanding av sen raffineret smak og ny primitiv stilfølelse (fig. 23). Dragtbehandlingen har næsten den drevne messingteknik. Øinene, fletten, overkroppen, de ovale rundinger om knæet er helt byzantinske. Holdningen er frontal. Samtidig er det likesom der dannedes noget av dette gotiske jomfruideal, som skal avløse den klassiske matroneværdighed paa de ældre fremstillinger.

Typen har ikke været ukjendt i andre dele av landet, og man maa gaa ut fra, at der i vore middelalderske kirker har været adskillige av disse ældste Madonnaer. Fra Nykirke i Borre findes en høist primitiv, som gaar tilbake paa samme ideal eller snarere paa en noget ældre type (fig. 24). Maria er her mere matrone, mens den byzantinske knæbehandling er blit endnu mere primitiv. Fra Ranes i det trondhjemske har vi likeledes en av den ældre matronetype (fig. 25). Selve dragtbehandlingen


Fig. 25. Madonna fra Ranes. Vidensk. selskabs saml., Trondhjem.


Fig. 24. Madonna fra Nykirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

er av særlig interesse, derved at den nye dype dragtbehandling har trængt ind i de gamle, sirlige, ældre linjer. Det er et godt, alvorligt arbeide med kunstnerisk særkarakter. En gotisk Madonna fra Granvin, Hardanger, i Bergens museum har ogsaa en del ældre mindelser. Skal man danne sig et billede av denne tids Olavstatue, saa har man bevaret fra Vernes kirke en sittende konge uten skjeg (fig. 26). Hvorvidt dette har været en Olav kan ikke avgjøres. Den flate dragtbehandling mellem de skrævende ben med de sirlig tegnede folder skulde kunne vise os omtrent den sittende Olav, skaaret omkring 1150 eller noget før.



Fig. 26. Hellig Olav fra Vernes. Bergens museum.

MESTEREN AV OTTEKANTENS GESIMSHOVEDER.

En række hoveder under ottekantens gesims i Trondhjem hører denne stil til. I motsætning til de ældre dekorative hoveder føres nu det maateholdne, det stilbundne ind — dertil teknisk dygtighet. Tar man og sætter ved siden de masker og dyr, der altid fulgte takgesimsen i de normanniske bygninger, vil man straks se forskjellen og forstaa, at en ny strømning har gjort sig gjældende (fig. 27, 28, 29). Hvad der særpræger den omtalte byzantinske stil møter vi da ogsaa paa disse hoveder. Først haarbehandlingen med de strekede linjer med de «byzantinske fletter», dernæst falder haaret ned i tafser, der danner de karakteristiske rundinger. Skjegget falder ogsaa ned paa samme maate og ender i krøller. Tiltrods for stilens bundenhet merker man forsøk paa at individualisere. Dette sker jo mest med ydre midler ved en grimase, eller øienbrynene sænkes ned, hvorved trækkene markeres noget. De fleste av hovederne viser tidens almindelige mandstype fremstillet i en idealiserende maner. Blandt hovederne er der to kronede, et med skjeg og et skjegløst. Ottekanten er planlagt og begyndt i slutten av det 12 aarh. av erkebiskop Øistein. Hvorvidt han blev færdig er ikke avgjort. Mulig ikke, og i saa



Fig. 27. Hoved fra ottekantens gesims.



Fig. 28. Hoved fra ottekantens gesims.



Fig. 29. Hoveder under ottekantens gesims.

tilfælde maa antages, at arbeidet blev fortsat, efterat geistligheten ved Sverres død var forsonet med kongemagten. Det sandsynlige er vel, at denne lille bygning blev færdig eller ialfald saa nogenlunde i Øisteins tid, og at vor «mester av ottekantens gesimshoveder» var en av erkebiskopens stenhuggere, muligens medbragt fra England. Disse to kongehoveder gir rik anledning til historiske hypoteser: Kong Sverre skildres som en mand med et bredt, veldannet ansigt. Han bar skjeg, som ofte var tilstudset. Det kan godt passe paa det ene kongehoved, og det ligger nær for kunstneren, naar han fremstillet en konge, at gi ham de træk, som bares av landets mest omtalte og omdisputerte mand, og som nu bar Olavs krone. Erkebiskopen, der netop var for-



Fig. 30. Moses fra St. Maria i York.



Fig. 31. Hoved fra taarnbuen i Trondhjem.

sonet med ham, kunde vel ogsaa ha lyst til at vise denne lille opmerksomhet. Det andet portræt er en kronet yngling uten skjeg. Her kan man tænke paa den unge vakre Magnus Erlingssøn, som var faldt et par aar i forveien. Var det første en politisk opmerksomhet, var det andet en følelsessak. Erkebiskopen kunde nok ha lyst at sætte sin unge kongelige ven et minde ved sit nye anlæg. Saadant laa ikke utenfor middelaldersk tankegang. Dette er kun en hypotese og kan aldrig bli mere, men den synes mig at ha saa meget for sig, at den bør nævnes.



Fig. 32. Vandspyer fra ottekanten.

Vor mesters forbilleder er nærmest at søke i Nord-England. I museet i York findes en række statuer fra den nedrevne Maria-kirke i samme by (fig. 30). Her er dette samme byzantinsk-klassiske, like før unggotik gjør sig gjældende, den samme tunge, massive stil, om mulig endnu tyngre. Det er hele statuer. Hovederne bærer i almindelighet længere skjeg, men med de fletninger og krøller, som stilen krævde. Det samme gjælder haaret. De sirlige, fine streker i tidens dragtbehandling er de samme, blot her tunge, præget av stenmaterialet.

Det er altid saa, at stilstrømninger hænger sammen med hele tiden. Der er like saa meget av tidens stil i de «baroke» prækener som i den samme tids pompøse altere. I det 12 aarh.s slutning begynder vor sagaskrivning. Ogsaa den begynder paa latin, holdt i en almindelig tone uten den islandske sagas skarpe rids. Som Theodricus Monachus dyrker latin, gjør vor mester det. Hans kunstneriske formsprog er det almindelige officielle, som taltes verden over. Hans betydning ligger i, at han indførte dette og derved banet veien for en teknik, der gjorde en friere menneskebehandling mulig.

Mesteren til ottekantens gesimshoveder var altsaa en av tidens maadeholdne «akademikere», men man ser samtidig de gamle, de vilde ansigter med den strekede behandling. I haarbehandlingen faar de dog tidens typiske rundinger (fig. 31). I ottekantens vandspyer (fig. 32) findes saa en kunstner, som samtidig med, at han har den nye stilfølelse, søker at gi uttryk for det vilde, som middelalderen yndet, og som særlig i vandspyerne synes at komme frem. Istedenfor at gi uttryk for vildhet ved den gamle strekbehandling, hvorved trækkene markeredes, søker han nu at opnaa dette ved at overdrive de forskjellige træk, f. eks. øinene eller munden. De blir dype og store. Han bygger disse forholdsvis naturtro op, men forrykker proportionerne. Set med vor tids øine kan det neppe siges, at forsøket er lykkets. For os er der næsten mere av dekorativ uhygge i de normanniske masker. Men samtiden har vel her set et fremskridt paa karikaturkunstens omraade, og det viser tillike, at selv i maskefremstillingen begyndte de menneskelige træk at interessere. Et hoved viser sin direkte avstamning fra foregaaende mester. De samme blaasende kinder, den samme litt tilspidsede mund, men man ser samtidig forsøket paa at bringe mere fart ind i den forrige mesters litt livløse hoveder. Flere træk føres ind, haaret blir grovere, «mere skissemæssig» behandlet. Og han gaar videre. Øinene blir «vildere», mundens gjep sterkere og sterkere, og det liv, han førte ind i uttrykket, har tilslut helt sprængt den ældre mesters form. Stilistisk er han noget senere. Det utpræget byzantinske ser man mindre til. Det er mulig, at vi her har en hjemlig kunstner, der med litt primitive kunstneriske instinkter arbeider videre, og det ubehjælpelige, som man saa tydelig ser, samtidig med det voldsomme sprænger saa den ældres kunst. Om han ikke selv magtet at skape noget betydelig, saa har han vist vei. Den vilde menneske-opfatning, som her optraadte i karikatur, tiltalte sterkere tidens nordmænd end den paa de mere korrekte hoveder under gesimsen. De lærte gesimsmesterens teknik, men sympatiserte med den andens respektløse menneske-opfatning. Og sprængningen av den ældres stilfølelse besørget denne karikerende kunstner — forsaavidt viser han fremover.

GISKE-MESTEREN.

I den byzantinske stil laa forskjellige elementer, og det var, som man kunde ta det, tiden trængte. Vi har set, at franske stilarter her lærte dramatisk liv, men ogsaa det avklarte klassiske fandtes. Eftersom stilen modnedes, interesserte dette mest. Under hele gotiken ser man da ogsaa klassisk paavirkning, der ofte maa ha gaat gjennem Byzants.

For at faa et indtryk av denne «antike» stil henvises til den berømte byzantinske elfenbens-triptykon i Louvre (fig. 33). Haarbehandlingen, de lange linjer, typerne, haandbevægelserne, kappemotiverne vil man tydeligere eller svagere finde igjen i denne mere avklarte gruppe. Den holder sig ind i den første unggotiske reliefstil og forsvinder saa litt efter litt i den selvstændige produktion.



Fig 33. Harbavilles byzantinske triptykon. Louvre.

Men selv saa sent som i Reims f. eks. er hoveder av helt klassisk virkning og relieffer, der synes tat like fra antike sarkofager. I Frankrike formes dog ikke nogen avgrænset stilfølelse, bevægelsen optræder spredt og trykkes adskillig tilbake av den franske unggotiks sterkt selvstændige produktion. Anderledes i Tyskland og England. I begge lande var den byzantinske indflydelse sterkere, og den flatestil, som fremtræder i den byzantinske kunstindustri, gaar her tydeligere igjen. Goldschmidt har paavist den i Hildesheim og Halberstadt, og den gaar stadig igjen i kunstindustrien, hvor man let hentet forbilleder

fra byzantinske arbeider. I England findes den i enkelte større arbeider av tronende Kristus, hvorav brudstykker findes f. eks. i Lincoln og Worcester. De er flate i ren illustrationsmaner. Et arbeide fra Giske viser stilen her i Norge paa en helt mønstergyldig maate, og den senere utvikling findes igjen i vor unggotik. Det er atter en korsfæstelses-fremstilling med Maria og Johannes (fig. 34 a—b).



Fig. 34 a. Korsfæstelses-fremstilling fra Giske i Bergens museum.

Det eier den byzantinsk-antike stemning over sig. Stilens høieste kunstneriske evner er her forenet. Madonna staar med sit avlange, fine ansigt, hænderne over brystet, folderne falder lange og sirlige som paa de bedste byzantinske elfenbensarbeider, og benene anes bak dragtens folder. Ved siden staar Johannes. Det klassisk vakre, skjegløse hoved er hensunket i kontemplation. Kristus har hovedet svakt bøiet, midjeklædet endnu det romanske midtparti. Behandlingen av stoffet synes noget mykere end ved de staaende figurer, men om samhørigheten kan der neppe være tvil. Jeg sætter arbeiderne til omkring 1200, og de er fra vort middelalderske høvdingesæte paa Giske. Jeg vet ikke noget arbeide, der bedre karakteriserer en døende stil. Tidens nyskapning nærmer sig, men alle en ældre smaks aristokratiske egenskaper samler sig i dette arbeide. Det viser som saa meget andet den gamle kulturs magt i den forunderlige brytningstid, som var kong Sverres.

Spørsmaalet, om arbeidet er norsk eller ikke, vil vel neppe med sikkerhet kunne besvares. Stilen i det virker med sin forfinelse noget fremmed. Hvad der taler for arbeidets norske oprindelse er, at vi fra Grong kirke har

bevaret et krucifiks helt ind paa stilen. Arbeiderne kan næsten være av samme haand.

Flere andre krucifikser i vore kirker tilhører denne stil. Fra Brunkeberg kirke husker jeg et særlig vakkert arbeide. Stilen holder sig vistnok en tid, og dens særkjende er, foruten romanske ansigtstræk og benstillingen, især midjeklædet. Det ligger ind til legemet, gaar langt ned paa venstre ben, falder oventil i en eller to snipper. Et godt eksempel avbildes fra Jondal kirke (fig. 35). Tornekronen viser, at den er arbeidet ind i gotisk tid. Fra Kviteseid har universitetets oldsagsamling et lignende arbeide med krone.[7]

Et vakkert arbeide i denne maner er Madonna fra Dyste (fig. 36). Fra Urnes-Madonnaens strekede dragtbehandling skulde her synes mere avstand i tid, end der virkelig er. Noget gotik kan nok være kommet ind, men hele stilens karakter er den byzantinske. Den findes over dragten, knæbehandlingen, og forat man ikke skal være i tvil om, fra hvilken kant indflydelsen er at søke, gaar typisk byzantinsk haarbehandling igjen i fletternes nederste del. Nær samme gruppe, men uten det sterke stilpræg, er Madonna fra Veldre (fig. 37). I den trønderske Madonna er der kommet adskillig gotik ind, men



Fig. 34 b. Hoved av Johannes fra Giske.



Fig. 35. Krucifiks, Jondal kirke. Bergens museum.

den frontale holdning, knæbehandlingen, de store opspilte øine gir arbeidet sin naturlige plads i denne gruppe (fig. 38).

Den geistlige dragt gir i almindelighet mindre anledning til utvikling av stilistisk særpræg. Biskopen fra Eidsborg kirke har fine linjer (fig. 39). Ansigtstypen er den byzantinske med krøllete skjegtufser.



Fig. 36. Madonna, Dyste kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 37. Madonna fra Veldre. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 38. Madonna fra Mosviken. Vidensk. selskabs samling, Trondhjem.



Fig. 39. Hellig erkebiskop. Eidsborg, Telemarken. Oldsagsamlingen, Kristiania.

UNGGOTIK.

I FRANKRIKE OG ENGLAND.

I kunstens historie maa man altid regne med enkelte sterke perioder. Fidias og hans skapende aarhundrede har altid og vil altid samle menneskenes blik paa sig, og renæssancens kunstneriske kræfter virker paa os med den samme magt, som den virket paa sin egen tid. Men historien eier ogsaa en tredje kunstnerisk sterk tid, nemlig høimiddelalderens. Her følger slag i slag en utvikling, som kan stilles ved siden av de to nævnte store perioder i kunstens historie. Denne periode har for os sin særlige interesse, fordi det er den eneste, hvori vi kan siges helt at ha fulgt med. Lykkelige omstændigheter har gjort, at høimiddelalderens stil spredtes over hele landet og har sat merker, som ingen anden stilart har gjort. Den er i virkeligheten vort kunstneriske adelsbrev blandt nationerne.

Det er som i forrige periode atter Frankrike, der gaar foran. Her utformer sig middelalderens stil, her følger man den logisk, og lokalskolernes særpræg indordnes i den store bevægelse. Hvad Italien er for renæssancen, er Frankrike for gotiken. De klassiske og de byzantinske strømninger hadde, som nævnt, hver for sig i Provence og i Burgunderskolen slaaende utformet sine forskjellige stilprinciper. I Chartres hadde bevægelsen derpaa slaat ned og med en lykkelig kunstnerisk formdannelse fremsat det nye, der skulde føre figurstilen over i gotik. I nord- og sydportalerne i Chartres-domens tverskibe kan man saa si, at «unggotiken» fødes. Naar man følger en utvikling, tror at kjende de forskjellige elementer, har set vanskeligheterne, al den kunstneriske ufuldkommenhet, der præger stadierne for en stils vekst, saa er det altid noget eiendommelig ved pludselig at se det nye folde sig ut — man faar da en følelse av, at man gaar paa indviede marker. Det er dette, som tar en i Chartres, og som gir denne katedrals skulptur en plads som kanske ingen anden av tidens franske storverk. Naturligvis kan man personlig føle sig mere tiltrukket av andre skoler — der mere har formaadd at gi uttryk for

det anspændte, det uhyggevækkende i middelalderen eller for alle høigotikens kunstneriske muligheter — her er imidlertid stilens fødested med en lykkelig forening av form og stemning. Det sarte, stille, det, der gav sig utslag i middelalderens Madonna-kultus, det er Chartres-stil, og det drømmende i denne tid, det «umbriske» i unggotiken, staar hugget i sten foran tverskibenes portaler.



Fig. 40. Fra Chartres' nordportal.

Stilistisk bygges paa den ældre kongeportal. De samme trangtsittende klær, den samme omsorgsfuldhet i folderne. I de ældste arbeider findes endnu adskillig av reliefstilen, men efterhvert er det, som bak dragten legemet sterkere og tydeligere vokser frem og alle dragtens folder blir livligere. Der er intet voldsomt brud. Dragten smyger sig som et fint, let stof ind til legemet, og folderne likesom søker nye løp. Det er, som stoffet blir kruset svakt som en havflate for let bris. Senere kommer noget av det bølgende ind i folderne. Denne nye, lekende foldebehandling er Chartres' indsats i unggotiken, og man møter den overalt. Det er en skjønhetsform, man likesom ikke kan undvære, selv efterat nye strømninger har grepet ind. Dragtbehandlingen om brystpartiet f. eks. beholder længe denne stils fint kruste flate. Blandt de over 10 000 skulpturarbeider, som findes i Chartres, er det vanskelig at vælge. For at gi et begrep om stilen avbildes Jesus fra Syrak, Judith og Josef paa nordportalen (fig. 40). De viser stilens fine linjespil og samtidig den elegiske tone, som særpræger Chartres-arbeiderne. Rundt om i Frankrike dukker saa op større og mindre skoler paavirket fra Chartres. Ogsaa i Tyskland dsores sterk indflydelse. Golpschmidt har paavist dette f. eks. i Magdeburger-domens skulpturer.

I den berømte «Kirke og synagoge» i Strassburg ser Franck-Oberaspach likefrem hovedarbeidet av en av Chartres-mestrene, den saakaldte Maria- og Anna-mester, der synes at være den betydeligste av Chartres-kunstnerne.[8]

Den engelske gotik indtar paa en maate en særstilling. Den staar ikke i et bestemt avhængighetsforhold til den franske, men formulerer i meget sit eget program. Helt fri for fransk paavirkning er den dog neppe, skjønt denne frihet blandt flere engelske arkitekturforskere har faat noget av et dogmes karakter.[9]

Det er paa to omraader, man i England paa skulpturens omraade kan studere de første unggotiske bevægelser, nemlig i gravplastiken og paa statuerne paa katedralen i Wells. Gravplastiken i England er av større betydning end i noget andet land. Kirker og abbedier er fyldt dermed. Hvad portalutsmykningen er for Frankrike, kan man si, at de liggende riddere, biskoper, abbeder og adelige damer er for England, og her har man den sikreste maalestok for dette lands menneske-opfatning i middelalderen. Paa Wells-façaden findes unggotikens eneste store forsøk paa at stille denne menneske-opfatning i forhold til den monumentale arkitektur.

Ved de forskjellige stenbrud i England har der dannet sig verksteder, der eksporterte gravmæler rundt om til landets forskjellige egne. Det største og interessanteste er uten sammenligning Purbeck-skolen fra de store stenbrud paa halvøen av samme navn paa Englands sydkyst. Stenarten er let kjendelig ved sin mørke tone, som yderligere fremhæves ved polering. Disse gravmæler begynder i midten av det 12 aarh. i stiv romansk stil, med figuren liggende i planen. Utviklingen gaar saa logisk frem med forsøk at hæve figuren op, ut av stenen. Den liggende stilling vanskeliggjør jo dette. Selve gevantet faar mere og mere av livfuldheten fra den franske Chartres-stil, men mens fransk stil konsekvent arbeider paa at befri statuen fra væggen, saa kommer dette senere frem i engelsk plastik. Den vedblir længe at være en reliefstil, bundet til væggen eller gravplaten, og har likesom ikke arbeidet sig ut av den foreliggende skisse. Denne skisse synes man i England altid maa ha foreligget tegnet paa pergament, mens det synes, som Frankrike hurtigere har vænnet sig til at tænke plastisk og at gjøre skisserne i ler.

Wells-façadens skulpturer (1220—1240) viser i et monumentalverk den engelske stils overgang til unggotik og utviklingen inden stilens ramme. Alt dog med engelsk særpræg. Denne plastik har vokset frem av forskjellige elementer — ikke mindst av gravplastiken. Flere arbeider virker helt som opreiste gravmæler, der er sat mot væggen. Særlig synes en kunstner, der paa façadens sydside har arbeidet en række litt stutte biskopfigurer, at vise dette, likesom en serie riddere likefrem er opreiste gravmæler. Det er ikke her pladsen at gjennemgaa denne rike skulptur, der i sig synes at samle alle de forskjellige strømninger, som krydsedes i unggotikens første tid i det sydvestlige England. Den ældre draperibehandling synes helt overvundet; derimot har en kunstner beholdt den ældre tids langstrakte legemer, og gevantet draperes næsten for yderligere at fremhæve slankheten (fig. 41). Dette gaar igjen i en række figurer. Engelsk er ogsaa anvendelsen av sittende



Fig. 41. Dronning paa Wells' façade.

figur, et yndet reliefmotiv. Knærne arbeides frem hver for sig, og draperiforbindelsen er endnu sparsom (fig. 42). Engelske arkæologer fremhæver sterkt det engelske særpræg, som utvilsomt findes i disse skulpturer, men det er neppe rigtig ikke at se forbindelse, særlig med Chartres. Ingen av kunstnerne er franskmænd, stilens særegenskaper forklares ut fra Englands egen utvikling, men gotiske stiltanker har samtidig en sterk kosmopolitisk tendens og deres spredning noget av naturlovens magt. Skulde jeg i et par ord karakterisere denne stil, saa er det unggotiske gevant hængt paa ældre statuer. Det er en engelsk konservatisme og engelsk smak, der tydelig gjør sig gjældende gjennem det unggotiske draperi.

I Tyskland blev paa byzantinske elementer formet en egen livlig, flagrende overgangsstil, der især kom frem i miniatyrmaleriet (se Haseloff). England beholdt det langstrakte, en viss glæde over lange, svaje linjer, og bak tidens engelske plastik føles en reliefstil, likesom en mangel paa evne til at arbeide sig ut av planen. Heri skjuler sig samtidig flere ældre byzantinske træk. Ti den byzantinske stil er en utpræget relief- og tegnestil.



Fig. 42. Sittende konge paa Wells' façade.

RELIEFSTIL I NORGE.

Unggotiken i Norge utvikler sig utvilsomt paa samme maate som i England først i tegne- og reliefarbeider. Den friere plastik kommer saa senere. En maler hos os i første halvdel av aarhundredet viser denne stil. Det er den eiendommelige kunstner, der har formet antemensalerne i Bergens museum fra Kinsarvik og Hauge kirker. I Ulvik-antemensalet, vistnok av samme kunstner, kommer tydelig i dragten frem de sterkere bevægelsesmotiver, som utviklet sig av denne stil. Der er ikke tvil om, at denne maner i vort maleri har været ganske utbredt. I sene islandske manuskripter



Fig. 43. Relikvieskrin fra Norge. Nationalmuseet, Kjøbenhavn.



Fig. 44. Relikvieskrin fra Thomaskirken paa Filefjeld. Bergens museum.



Fig. 45. Relikvieskrin fra Thomaskirken paa Filefjeld. Bergens museum.

dukker den op og kan da kun forklares som reminiscenser fra denne ældre stil (A. M. 679, 4to, 13 aarh. A. M. 241 a, beg. 14 aarh. A. M. 646, 4to, 14 aarh.).

Vi har to drevne arbeider, der skriver sig fra et og samme verksted. Flere av de samme former gaar igjen. Disse viser den byzantinske stil, der i dragtbehandlingen er blit unggotisk. Platerne er sat paa to relikvieskrin, et nu i Nationalmuseet, Kjøbenhavn (fig. 43), det andet fra den nedlagte Thomaskirke paa Filefjeld, nu i Bergens museum (fig. 44, 45). De bestaar, som det tidligere nævnte antemensale, av drevne kobberplater. Man vil ogsaa se adskillige likheter: de byzantinske haandbevægelser, de samme ofte skjegløse ansigter. Paa relikvieskrinene er endogsaa Kristus skjegløs. Men det er ikke vanskelig i dragten at se stilstigningen. Byzantinismens dekorative linjer har maattet vike for de mere stoflige hensyn. Der er virkelig en begyndende unggotisk dragtbehandling. Foruten i ansigtstyperne, hvor den antike oval flere ganger kommer frem, gir de smaa runde relieffer en fuldstændig antik-byzantinsk karakter. To fremstiller det tusenaarige rike som en fuldstændig senklassisk idyl, det tredje fremstiller løven, der overfalder hjorten, symbol for djævelen, der overfalder den fromme. Det er et orientalsk vævmotiv, der gjennem Byzants kom ind i den kristne kunst. En del av et relikvieskrin fra Allehelgen-kirkens tomt i Bergen viser de samme drevne plater. I samme maner, men noget tidligere, er relikvieskrinet fra Fortun kirke. Platerne fremstiller apostlene sittende, men benbehandlingen har noget av det ældre runde. Stilistisk mindre interessant, mere keitet i behandlingen er skrinet fra Hedal, Valdres, med



Fig. 47. Æske fra Norge. Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

fremstilling av Thomas av Canterburys drap (fig. 46). Disse relikvieskrin er, foruten enkelte løse rester, det vi har igjen av en større industri, hvorom vore kilder vet adskillig at berette. De har i opbygningen, som Nicolaysen paaviser, adskillig særpræget. Nogen grund til ikke at tænke disse arbeidet inden landet ser jeg heller ikke. Det var netop arbeide for vore guldsmeder, hvis kunst man nu i vore segl begynder at se. Disse segl er ved sit be-



Fig. 46. Relikvieskrin i Hedals kirke.

stemte daterbare materiale av den største betydning. Stivt romansk er biskop Henrik av Stavangers, friere, men endnu romansk, er Nidaros domkapitels ældste segl med den byzantinske, elipseformede knæbehandling paa St. Olav. Paa domkapitlets næste segl er St. Olav helt lik Kristus-figuren paa relikvieskrinene.

Denne flatestil utvikler sig, faar bløtere og bløtere linjer og blir til virkelig sikker kunst. Men man kommer ikke ut av flaten. Det blev en linjestil og ingen plastik. I hvalrossben har der været arbeidet adskillig i Norge. Paa en æske i Nationalmuseet har vi en erkebiskop og en

konge med den utpræget gotisk-byzantinske linjestil (fig. 47). Dragtbehandlingen om knærne er i saa henseende typisk og foldekastene om biskopens hænder likeledes. Baade kongens og biskopens dragtbehandling kan regnes som et mønsterarbeide. Herfra utvikler sig saa en rikere behandling, et



Fig. 48. Interiør, set fra skibet. Kinn kirke.

linjespil fylder dragten uten skarpere kurver. Ingen bratte overganger. Et norsk hvalrossarbeide, med tronende Kristus, i Kjøbenhavn viser dette. Behandlingen er her ganske utviklet, mens den romanske ornamentik viser ælden.

Denne stils hovedverk er reliefferne i Kinn kirke, der skriver sig fra et galleri foran koret. Den bestaar av de 12 apostler i sittende stilling, i midten den tronende Kristus og ved hver side en engel (fig. 48, 49). Alle linjernes runde bevægelse, mangelen paa skarpe kurver, ansigts-

typerne viser denne samme flatestil. Hele ornamentiken er romansk. Man finder endogsaa ornamentale reminiscenser fra den «nordisk-northumbriske stil».[10]

Langt nedover i tiden ser man saa denne maner, selv efterat de sterkere

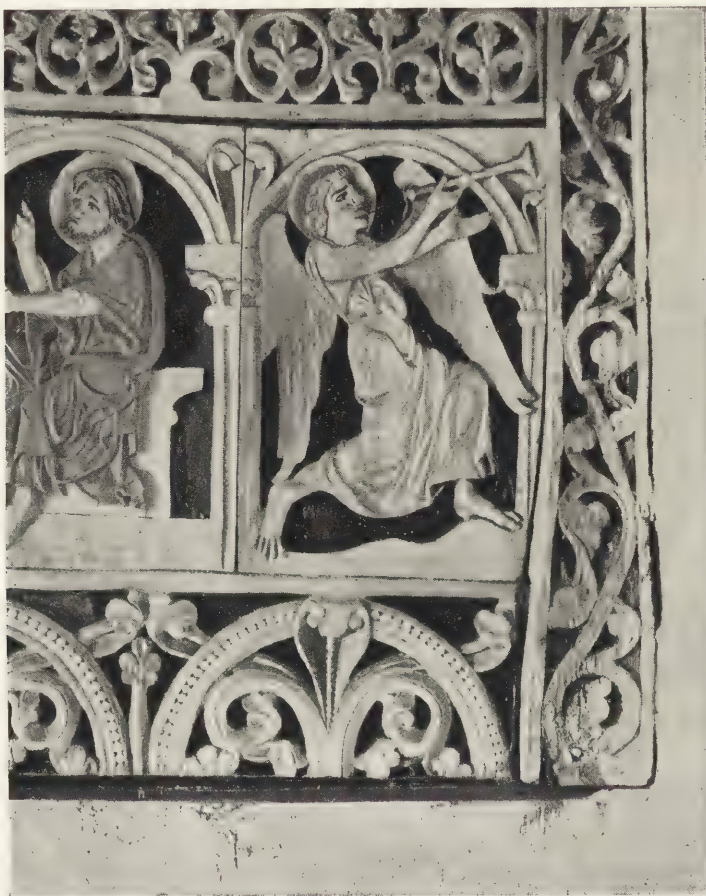


Fig. 49. Detalj fra lektoriets brystning. Kinn kirke.

plastiske strømninger fra Frankrike har naadd hit op. Denne reliefstil forenes med unggotik, og de skarpere grænselinjer sees ikke. De faar den samme foldernes talrighet som ved Chartres, kun synes linjerne at ha en langt større bevægelighet. Oldsagsamlingen har to karakteristiske antependier, et fra Komnes, Jarlsberg (fig. 50), et andet fra en vestlandsk kirke, det sidste vistnok yngst. I begge vil man kunne forfølge denne reliefstil og se virkningen av det gotiske nedslag i denne stil. I Komnes er det, som den mere plastiske opfatning har gjort sig gjældende, foldekammene er



Fig. 50. Alterforstykke fra Komnes. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 51. Gravsten over Brynhild Ranveigsdatter, Trondhjem.

brattere. Det samme har nogen fortræffelige relieffer fra Røldal, nu delt mellem Bergens museum og Oldsagsamlingen.

I en række gravstener kommer denne stils tegnemaner frem. De nævnes, fordi det selvfølgelig er stenhuggerne, der har arbeidet disse plater og viser den nære forbindelse mellem tegnemaner og plastisk kunst. I fig. 51 avbildes gravsten over Brynhild Ranveigsdatter (Undset: «Indskrifter» 14), der hører til den store trønderske gruppe. Den livlige behandling av flikerne, partiet ved knærne viser denne sammensmeltning av gotik og byzantinisme, som er denne reliefstils interessante eiendommelighet.

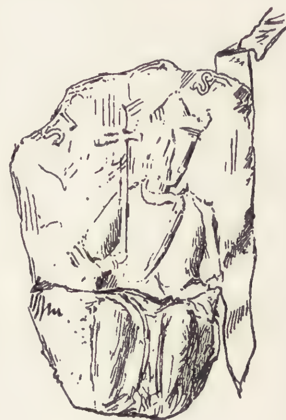


Fig. 52. St. Olav paa Nidaros domkapitels segl.

STATUER.



Fig. 53. St. Olav fra Kirkebø, Sogn. Bergens museum.

Utformningen av St. Olav er en interessant national kunstindsats. Der har tydelig foreligget en ældre romansk, hvorav jeg dog ikke har set noget sikkert eksemplar. En ældre sittende kongestatue saaes under fig. 26. En anden antydning av en ældre Olav-statue findes i Nidaros domkapitels ældste segl (fig. 52). Knæbehandlingen er her helt den romanske. To gotiske Olav-statuer i Bergens museum, den ene fra Røldal, den anden fra Kirkebø, Sogn (fig. 53), gaar tydelig tilbake paa en ældre statue. Ved knæbehandlingen lever dette ældre igjen. Muligens et heldig fund kan bringe en sikker romansk Olavstatue for dagen. Foreløbig skimtes den bak Bergens museums litet kunstneriske fremstillinger og i omtalte træfigur og segl.



Fig. 55. St. Olav fra Fresvik. Nordiska museet, Stockholm.

Engelsk indflydelse har utvilsomt ogsaa været med ved utformningen av den unggotiske St. Olav. Den sittende konge var jo almindelig derover. Desuten har typen det samme langstrakte, ofte med litt for smaa ben og uten behandling av dragtpartiet mellem benene (fig. 54).

Denne engelske indflydelse er jo ogsaa helt historisk begrundet. Vore forbindelser med dette land fremhæves stadig og med



Fig. 54. St. Olav fra Dale kirke. Bergens museum.





Fig. 56 a—b. Hoved til St. Olavstatuen fra Fresvik. Nordiska museet, Stockholm.

rette under behandlingen av vor middelalders historie. De grupper, som viser disse stilistiske forbindelser, er sterkest repræsenteret vesten- og nordenfjelds. Forskjellige kunstnere har arbeidet her, fra folk, hvori tidens stil gir sig rammende uttryk, til bygdekunstnernes mere joviale opfatning.

Fra Fresvik, Leikanger, har man en sittende konge, sandsynligvis en Hellig-Olav (fig. 55). Hovedet er avsaget. Det er en av vor unggotiks vakreste arbeider med dens første bløte karakter. Legemet skimtes under det lette stof. Det ene ben kommer frem mellem kjortelfliken. Paa staaende statue findes netop dette motiv i Wells. Hovedet eier hele den unge gotiske idealitet (fig. 56 a—b). Det er majestæten fra kong Haakons unge dage, der er mild likeoverfor sine undergivne og har glæde av de retfærdige, som han selv uttrykker sig paa sit segl, men bestemt likeoverfor sine fiender og truer de falske med sverd. Det er en betydelig kunstner, som har formet dette arbeide, og denne Olav staar som det bedst bevarede hovedverk inden en hel vestlandsk gruppe.



Fig. 57. Madonna fra Fresvik. Nordiska museet, Stockholm.

Av samme haand og fra samme sted er en Madonnastatue (fig. 57). Det litt runde ansigt gir ikke det aandfulde præg som Olav-statuens avlange, aristokratiske hoved. Det gjaldt at faa Madonna ung, og man grep da gjerne til den runde ansigtstype. Men foldernes spil viser dog helt samme kunstner. Madonnahoved fra Øistsjø (fig. 58), like ved, viser ogsaa samme haand. Som materialet nu



Fig. 58. Madonnahoved fra Øistsjø kirke, Hardanger. Bergens museum.

foreligger, synes det, som denne kunstner har været den betydeligste vestenfjelds i denne unggotikens første stil. Flere vestenfjeldske Madonnaer av mere provinsielt præg er beslegtet med hans kunst, f. eks. Madonna fra Røldal (fig. 59). De er nær indpaa hans stil, men eier, synes det mig, ikke den stilistiske renhet, som er Fresvik-mesterens styrke.



Fig. 59. Madonna fra Røldal. Bergens museum.



Fig. 61. Statue i sten fra Oslo. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 60. Madonna fra Mære kirke. Vidensk. selskabs samlinger, Trondhjem.

Endnu mere av stilistisk provinsialisme har Madonnaen paa Mære (fig. 60), der dog helt i sin trange dragt, sine forsigtige folder eier denne stils særegenskaper. Det er et arbeide av en unggotisk trøndersk bygdekunstner.

Det søndenfjeldske har en egen utvikling, hvortil der hverken vestenfjelds eller nordenfjelds er noget helt tilsvarende. Især blev de sittende Madonnaer særpræget, idet paa en egen maate gevantet grupperes i to adskilte partier om hvert knæ. Kunstnerne utvikler dette motiv med stor dygtighet og fører det ind i unggotikens anden periode henimot terskelen av høigotik. Ogsaa i de staaende statuer utvikles særkarakter. Enkelte stenrester fra Oslokirkerne viser, at disse har været utstyret med billedhuggerarbeider, og at der ogsaa her ved kirke-anlæggene utvilsomt har været billedhuggere. En sittende statue uten hoved er kanske et av de mest typiske eksempler,

vi har her i landet i sten paa denne første unggotik, endnu med adskillig av reliefstilen over sig (fig. 61). Folderne falder i lange, runde kurver.

En Madonna fra Enebak (fig. 62) viser samme stil som Fresvik-mesteren med skraafolderne op mot det ene knæ, samtidig som dragten paa den tidligere maner klæber sig ind til legemet. I motsætning hertil har Madonna fra Hillestad (fig. 63), der ogsaa repræsenterer et tidlig stadium, den dragtbehandling, der skal bli typisk søndenfjelds. Begge knær modelleres for sig med hver sin foldegruppe. Det langstrakte, de opspilte øine, viser den tidlige stil. Nær indpaa dette arbeide staar en korsfæstelsesfremstilling med Johannes og Maria fra Østsinnen (fig. 64). Tilfældet har villet, at vi av disse karakteristiske fremstillinger, der sikkerlig har været ganske almindelige i de middelalderske kirker, har bevaret et sæt fra hver av unggotikens to østlandske perioder. Kristus er kronet, benene overkors. Midjeklædet falder endnu langt ned og har en flerhet av smaa folder. Maria staar kronet med foldede hænder, og gevantet falder ned i lange folder. Johannes har det ovale ansigt med klassiske træk. I selve dragtbehandlingen er foldernes bestemthet kommet ind. Reliefstilens mange tilfældige rundinger mangler. Man har i de søndenfjeldske kirker spor av hele sæt av staaende helgener. En geistlig helgen, muligvis en St. Laurentius, er bevaret fra samme kirke. Fra flere søndenfjeldske kirker kjendes lignende figurer. Kanske endnu mere av denne første unggotiske stil har en helgen, almindeligvis kaldet St. Laurentius, i Bergens museum (fig. 65). Den har helt Chartres-stilens fine, sirlige folder, og selv ansigtstypen stemmer med en av de avbildede Chartres-figurer. For tilslut at faa rigtig markeret den benbehandling, hvorpaa der bygges paa østlandet, avbildes et bygdearbeide av en sittende konge, der nok har været en St. Olav. Folderne falder ret ned, og knærne fremhæves. Arbeidet er fra Skedsmo (fig. 66).



Fig. 62. Madonna fra Enebak kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 63. Madonna fra Hillestad kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Fra Lunner er et arbeide av samme haand. Det har vistnok været en kunstner, der drog om i bygderne og utførte bestillinger for kirkerne. Men bak det plumpe arbeide ser man noget av den søndenfjeldske stil.

De norske krucifikser, spredt som de nu er rundt om i vore kirker, vil — engang samlet behandlet — vise adskillige avskygninger. Her skal kun de unggotiske hovedtyper præciseres. Den sjelden vakre type fra Giske med midjeklædet uten skraafolder avløses av Kaupanger-krucifikset (fig. 67). Skridtet er ikke særlig stort. Den samme kronede type, det lange klæde, men



Fig. 64. Korsfæstelses-fremstilling fra Østsinnen kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 65. St. Laurentius. Bergens museum.



Fig. 66. St. Olav fra Skedsmo. Oldsagsamlingen, Kristiania.

folderne falder her ned mot venstre ben. Det er paa denne foldernes ordning, at unggotikens stil kjendes, og det har sikkert været krucifikstypen i Fresvik-mesterens maner. Desuten kommer benene litt efter litt overkors, og kronen avløses av tornekronen. Det lange klæde blir mindre. I Bergens museum findes et lidet, typisk arbeide, et kronet krucifiks med ben overkors, kort skjørt og midjeklæde med

endnu svake folder. Oprindelsen ukjendt. Det omtalte krucifiks fra Østsinnen har hele unggotikens stofglæde, overalt løper smaa folder. Man har her rigtig den krusede stofflate, tiden yndet. Et arbeide fra Hillestad viser det samme i en mere modereret skikkelse (fig. 68).

HOVEDER OG MASKER.

I store træk maa man anta, at de behandlede grupper nærmest falder sammen med engelsk stilfølelse. Bestemt at paavise dette vil falde vanskelig. Engelsk træskulptur findes omtrent ikke mere, og direkte paavirkning fra Wells kan ikke sees. Men træskulpturen fjerner sig og det ofte ganske meget fra den franske, og det synes mig rimeligst, at vore kunstnere nærmest har arbeidet i en, om man vil, engelsk-norsk stil. I Trondhjem kommer dette tydelig frem — kanske særlig ved den anselige række hoveder, hvormed de forskjellige generationer har smykket domkirken.



Fig. 67. Krucifiks fra Kaupanger. Bergens museum.



Fig. 68. Krucifiks fra Hillestad. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Gjennem hele Englands kultur gaar en sterk fremhæven av den enkelte. Dette folk med en saa utpræget samfundsfølelse har forstaat vigtigheten av individualitet. Intet sted roses en personlig indsats saaledes som her, og det er omtrent ligegyldig hvad slags. En kriket-rekord eller en polarekspedition, et godt utført administrativt arbeide eller en religiøs vækkelse — staar der mands vilje bak, kan det altid gjøre regning paa engelsk sympati.

I Englands middelalderske kunst fremtræder dette sterkt. Som allerede nævnt findes her flere middelalderske gravmæler end i noget andet land, og rent psykologisk set er vel gravmæle-plastiken den enkeltes kunst, — en selvhævdelse, der vil trodse døden.

Et andet træk er, at England har kanske middelalderens interessanteste plastiske portrætkunst. Rundt om i engelske kirker, indvendig som utvendig, stikker hoveder frem. De begynder allerede i den normanniske stil.

Som de romerske portrætter fra keisertiden i sin ondskapsfulde oprigtighet karakteriserer tidens mennesker like godt som Tacitus, saa gjør disse engelske hoveder det like godt som tidens litteratur. I de romerske portrætter har vi snart rækken av keisere, snart senatorer med sin after-the-dinner-spydighet, snart brutale legionoberster, der var paa besøk i Rom, fyldte av den livslyst, som et sundt, kjedsommelig sportsmæssig garnisonsliv gir folk. I de engelske middelalder-portrætter har man ridderne med de skarpt skaarne profiler, litt smale, mysende øine, kolde dronningtyper med bestemt tegnet mund. Og vi har de rikere typer med noget av livsbegjæret paa læberne, og vi har alle alvorsmændene, mændene, der reiste katedralerne, drog til det hellige land eller byggede disse faste bysamfund bak murer og volder. Og bak disse hoveder skimter vi stilen. Den stiger fra de romanske masker, først haarde, litt ubevægelige, saa blir nuancerne rikere, trækkene mykner, haar og skjeg blir friere, og bak stilen ser man kunstnere, en koldere, korrektere, en anden ivrigere, med anlæg for at gi det nye et fyldigere præg, en tredje likesom bæres frem av selve bevægelsens løp, blir det selvfølgelige uttryk for en hel gruppes kunstneriske vilje. I hovederne i Salisbury kapitelhus har man meget av dette.[11]

En sjelden interessant samling hoveder findes i Temple i London. Jeg har ikke set disse nævnt i den arkæologiske litteratur, kanske netop fordi de er at finde mitt i selve London. Disse hoveder staar paa overgang mellem den romanske og gotiske smag. Et par har noget eget vildt over sig — det er det gamle, der gaar igjen — mens andre forsøker at arbeide sig ind i den nye, mere mondæne gotiske smag. Det er dog disse mere romanske gjepende masker, disse mellemting av udyr og menneske, der er interessantest. De minder imellem rent om moderne karikaturer. Det onde er naturligvis ofte personificeret. Et hoved har den snedige ondskap, et andet et mere godmodig fristerfysiognomi, et tredje er en fjern slegtning av den litt forranglede græske faun. Det er, som man her ser folke-eventyrenes gamle Erik eller prototypen. Disse hoveder minder mest om de samtidige trønderske.

Ved verkstederne i Trondhjem hadde man under unggotiken den samme interesse for det menneskelige hoved. Mesteren av ottekantens gesimshoveder hadde ført ind form, unggotiken gav likesom frihet, men evnen til at ramme, at karakterisere i faa træk eiet kunstnerne selv. Særlig skarpt

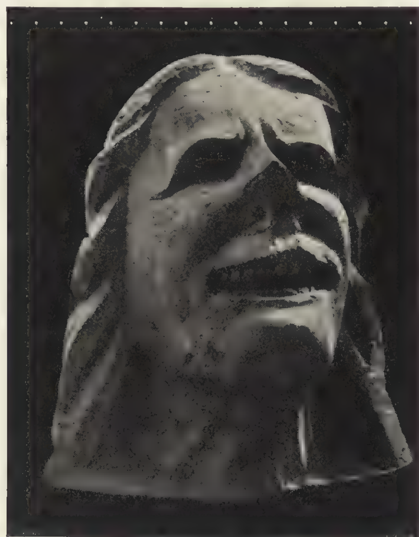


Fig. 69. «Birkebeiner-hovedet» fra korets gesims i Trondhjem.

træder en billedhugger frem med et hoved, der lyser av kampglæde (fig. 69). Det er borgerkrigenes helt, birkebeineren, haardfør og brutal. Man synes at se dette hoved paa skuldrene av en mand i stavnen paa et slagskib, eller naar han samler flokkene til sidste motverge. Man synes at møte ham paa hveranden side av sagaens blade. I stilistiske detaljer ser man hos denne kunstner, som jeg i mangel av bedre navn kalder «mesteren av birkebeiner-hovedet», flere spor av ældre mindelser. Især findes det i haarets regelmæssige krøller. Hans særpræg er øinene. Først markerer han paa den kraftigste maate øienlaagene. Dette træk, der forekommer i unggotisk skulptur, har han særlig utnyttet i sin karakteristik, og, som senere skal paavises, blir dette et særtræk i trøndersk skulptur, der længe holder sig. I det hele tat synes det at være i øienbehandlingen, at de forskjellige kunstnere viser sit særpræg. Flere steder virker øienbehandlingen næsten med signaturs bestemthet. Under den senere behandling vil dette oftere fremhæves. Dernæst er selve hans øine store og formet med en dyp øienpupil.

Nærmest indpaa dette birkebeiner-hoved er et dobbeltansigt (fig. 70), et ganske almindelig motiv i tiden. Denne anordning svækker for os noget av virkningen. Derimot har den gjepende mand med sine ældre haarkrøller (fig. 71) dette sterkt karikerende, men samtidig den rammende



Fig. 70. Hoveder fra korets gesims i Trondhjem.

karakteristik, som ogsaa det førstnævnte hoved hadde. Denne henimot karikaturen gaaende karakteristik viser et fetladent, surt ansigt (fig. 72). Det er næsten, som en eller anden kannik her har faat undgjælde. Respekt for Herrens tjenere hadde ikke disse stenhuggerkunstnere. En gjepende munk (fig. 70), dog med helt avslaat kjæveparti, findes blandt hans arbeider. En mere rolig karakteristik viser et andet hoved med tykke læber (fig. 70). Det har som de andre utvilsomt præg av portræt. Der findes endnu flere arbeider av samme kunstner: Et beslegtet med den fete kannik. Andre blot dele, hvor den typiske øienbehandling tydelig taler for samme mester (fot. 1358, 1307).

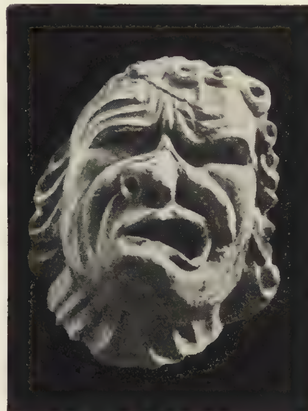


Fig. 71. Gjepende hoved fra korets gesims i Trondhjem.



Fig. 72. Hoved fra koret i Trondhjem.

Ogsaa et par vilde masker har man av samme haand. Et par koppearrete ansigter med adskillig av sygdommens uhygge (fig. 73) har hans individuelle stil. Et andet, sønderslaat hoved har ogsaa vistnok hat maskekarakter (fot. 1304).

Samtidig med «birkebeiner-hovedets mester» levde i Trondhjem en anden kunstner, der var noget av hans motsætning. Han var korrekt, ofte litt kjedelig. Imellem paavirkes han dog av den andens fantasi, eller kanske snarere tiden likefrem kræver saadant av ham. Hans øine er flate, avtegnet i streker, og øienbrynene tegner sig sirlig og fransk. Munden har en skarp, meget bestemt linje, der indimellem gjør, at hans portrættyper interesserer, og man spør sig, hvad der kan skjule sig bak slikt et drag om munden. «Et kvindehoved med hattebaand» (fig. 74) er et av hans typiske ansigter og kan gjerne gi ham sit navn. Det viser den korrekte, standsmæssige dame i Trondhjem omkring 1220, med tidens hattemode, med de for ham karakteristiske øine og dette forunderlig bestemte mundparti. I fot. 517 har man del av et andet kvindeportræt vel nærmest i samme stil. Et mere jovialt



Fig. 73. «Koppearret maske» fra korets gesims i Trondhjem.



Fig. 74. Kvindehoved med hattebaand fra korets gesims i Trondhjem.

ansigt viser fig. 75 a med sine runde kinder og brede smil. At der bak det bestemte dronningansigt, fig. 75 b, skjuler sig et portræt, synes klart, men der kan være mange at gjette paa.

Et par mandshoveder gir ogsaa ganske godt hans evne til at karakterisere med den bestemte tegning av munden (fig. 75 d, fot. 300).

Uten denne mundbehandling, men med hans øine er et par mandsportrætter. De synes næsten som billede av den almindelige hæderlige birkebeiner (fig. 75 c), der har gjort sin pligt og som nu sitter velforsørget paa en av sine dræpte motstanderes gaarder, med andre ord «den brave mand» fra kong Inges tid. Det samme viser to andre dele av portrætter.

Der er tre fantastiske maskearbeider, der hænger godt sammen. Det ene har i øienbehandlingen paavirkning av birkebeiner-hovedets mester. De andre har vor mesters øienbehandling (fig. 76). Jeg tror, det laa ham nær, naar han skulde fremstille litt fantastiske ansigter, da at la sig paavirke av sin betydeligere kollega. Og tiden forstod at fremstille vildskap, saa selv denne roligere kunstner har faat frem den gjepende uhyggelighet, som man ønsket. Paa det ene av hovederne har han benyttet den gamle teknik med at tilstreke ansigtet, hvad allerede den ældre jernalder benyttet sig av, og som aldrig syntes helt glemt hos os.

Det er desuten en del arbeider fra samme tid og tildels fra samme plads, nemlig fra korets gesims. De er nær beslegtet med vor mester. Øiet er det samme, kun med den forskjel, at istedenfor den dype pupil er her en



Fig. 75 a—d. Hoveder fra korets gesims i Trondhjem.

liten rund flate. En enkelt gang har han benyttet sig av det dype øie. Det er neppe mulig, vi har arbeider av samme haand, tiltrods for, at hele stilen og karakteren har meget tilfælles. Det er en munk, et almindelig kvindehoved, en vandspyr (fot. 373, 1308, 1360, 1366).



Fig. 76. Hoved fra koret i Trondhjem.

I det hele tat arbeider flere stenhuggere paa at tilfredsstille tidens trang til at se menneskehoveder stikke frem paa et kirkelig bygverks forskjellige arkitektonisk springende punkter. Flere av disse er ganske ordinære.[12] De holder sig under hele unggotikens tid. Blandt disse hoveder gir én mesters arbeider et godt billede av den respektable dygtighet, som til alle tider har været sat pris paa, og som der ogsaa til alle tider har været bruk for. Det er unggotikens dekorative hoveder kombineret med bærestenenes ornamentale bladverk (fig. 77, 78). Hans øine uten markerte pupiller blir likesom konturoptegnet, og hans mundbehandling mangler det bestemte. Læberne er runde og ofte litt aapnet. Han har vel kanske arbeidet noget senere end mestrene under korgesimsen, skjønt et par hoveder ogsaa her findes av ham. Blandt gruppen av unggotikens hoveder og masker raker birkebeiner-mesteren op med sin dristige og utfordrende karakteristik. Ved siden av ham har vi en av tidens mere almindelige kunstnere, der dog i draget over munden kan gi sine figurer en viss eiendommelig bestemthet. Blandt de andre stenhuggere, der arbeidet hoveder, synes mesteren med de «konturtegnede øine» at være den dygtigste.



Fig. 77. Hoveder fra koret i Trondhjem.



Fig. 78. Hoved fra korets pilarkapitæl i Trondhjem.


Fig. 79. Søndre korportal ved Trondhjems domkirke.

SØNDRE KORPORTAL I TRONDHJEM.

Et merkelig led i denne norsk-engelske stil er søndre korportal i Trondhjem (fig. 79). Arkitektonisk har den almindelig været sat mellem 1220—1230. Den samme tid viser figur-fremstillingerne. Dragten sitter ind til legemet, byzantinske reminiscenser gaar sterkt igjen i dragtbehandlingen med de ovale rundinger og imellem den skarpe skraadeling av figuren. Figurerne fremstiller Adam, der graver i jorden, Eva, som spinder (fig. 80), tre fremstillinger av syndefaldet, en engel (fig. 81) samt en profet[13] (fig. 82). Av den største betydning er ogsaa løvverket om selve figurerne. Dette indfiltrede grenmotiv er meget gammelt, forekommer oftere i saksisk tid, det findes imellem ogsaa i romansk. I gotisk tid findes det mig bekjendt ikke, hverken i Frankrike eller i England. Her er altsaa en ældre mindelse i gotisk omdigtning. I Kinn findes motivet antydet. At forbinde figurfremstillinger i ovale


Fig. 80. Eva. Fra korportalen.


Fig. 81. En engel. Fra korportalen.

løvverks-aapninger er allerede et klassisk motiv og er som f. eks. paa relikvieskrinet fra Thomaskirken vel kommet ind i kunsten med de antike strømninger. Det er England, der har formet de mest bekjendte eksemplarer av denne gruppe, særlig i kapitelhus-portalen ved Westminster og korportalen ved Lincoln. Der er en fin kunstnerisk glæde i disse smaa figurer, en charme, der berettiger benævnelsen «gotisk tanagra», som en engelsk forfatter har brugt. Noget av det samme gjælder for Trondhjem, men figurerne er her ufrie, langt mere bundne, dertil rent kunstnerisk mindre betydningsfulde. Derimot er der en anden merkelighet. Det trønderske arbeide tilhører en ældre stil end de nævnte engelske hovedportaler. Den engelske forhistorie til dette «gotiske tanagra» ligger i Vest-England, hvor man i tidlig stil har flere arbeider. Det er mest, som i Worcester, relieffer med smaa figurer, der stræver med den nye stil og med friere dragtbehandling. Ogsaa disse strømninger samler sig i Wells og gaar videre ind i kapitelhuset i Salisbury fra ca. 1260.


Fig. 82. En profet. Fra korportalen.

Men vor portal er utvilsomt i den engelsk-norske gruppe det stilistisk ældste forsøk paa at forene denne smaakunst med portal-arrangementet. Dette kan høres litt eiendommelig, men jeg kan ikke faa det til andet, end at den gamle datering maa opretholdes. Opførelsestiden 1220—1230 passer paa dragtbehandlingen. Portalens stil er ikke ren og heller ikke saa utpræget engelsk. Det er næsten, som man skulde tænke paa, at den engelske arkitekt eller bygmester, der var overleder for domkirke-arbeidet, stod bak billedhuggeren som en slags arrangør og stadig raadgiver, mens utføreren samtidig hadde sin egen smag. Det tidlige gotiske nedslag i Trondhjem er av virkelig stor interesse, men den omvender ikke pludselig alle de skapende kunstnere. Korportalen er et av tidens mest moderne anlæg, og det kan skyldes den ledende kraft ved anlægget, samtidig som ældre kulturlag tydelig viser sig. Det er et arbeide fra en brytningstid og har baade noget engelsk og noget særpræget over sig.



Fig. 83. Hoved fra ottekantens nordøstre vindu.

Jeg har tidligere, samtidig som jeg saa det særprægede, søkt at forbinde denne portal med en gruppe unggotisk skulptur i det nordenfjeldske. (Se forfatterens «Søndre korportals mester».) Der er likheter, men jeg tror nu, det er rigtigst at se to kunstnere. Den seneres stil er langt mere utviklet. Heldningen mot den ældre stil er sterk hos korportalens mester, mens den yngre gruppe imellem næsten nærmer sig høigotik og i hvert tilfælde tilhører unggotikens anden periode. Av den ældre mester er en velsignende Kristus samt et par mindre hoveder i selve portalens hvælv. Til hans arbeider kan man muligens ogsaa regne et par hoveder fra ottekanten indsat i rundinger. De har over sig noget av dette tunge, som fulgte med den ældre stils hoveder, og mangler helt den senere tids mondæne livslyst. Den nuppede skjegbehandling (fig. 83) og haarbehandlingen (fig. 84) hører ogsaa til ældre stil.

Det kan ikke negtes, at denne mester til søndre korportal staar noget uklar for en. Han mangler det stilistisk ensartede. Med hovederne under korets gesims har han litet slegtskap. Som portalen ved sin tidlige stil har noget eiendommelig over sig, har hans kunst noget gaadefuldt. Der er likesom plads for flere hypoteser. Man kan jo altid gjette paa, at portalen kan være sat paa senere og vor mester være en gammeldags herre, som ikke magter det nye. Sikkert kan kun fastslaaes, at av de fine med løvrammeverk omkransede engelsk-norske figurportaler har vi her bevaret et eksemplar, der stilistisk er ældre end de engelske, der først skriver sig fra 50-aarene. Ornamentiken gaar langt tilbake. Opretholdes den gamle datering — hvad der stilistisk intet er i veien for — staar man likeoverfor et merkelig originalt arbeide.



Fig. 84. Hoved fra korets østre kapel.

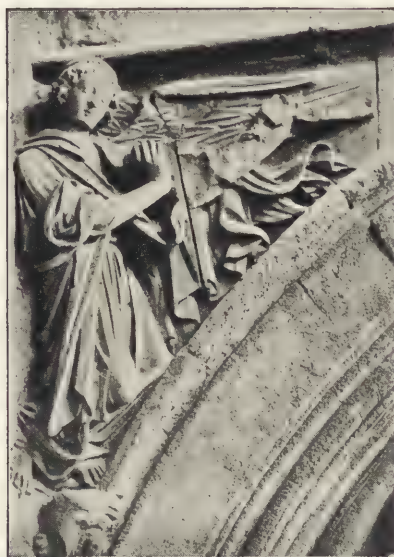
UNGGOTIKENS ANDEN PERIODE.

Der er i unggotiken tydelig to perioder, den ældre, som man bedst saa formuleret i Chartres. Men da Chartres-stilen viste sig indenfor Paris' murer, kom den snart under forvandlingens lov. Det sentimentale temperament, der aabenbarer sig i Chartres, laa ikke for middelalderens Parisere. Det ligger heller ikke nutildags for dem. De krævet mandigere typer, større bestemthed i dragtbehandlingen, mere plastisk holdning, kort sagt et konsekvent arbeide henimot monumentalitet begyndte. Det ligger nær her at se paraleltræk til florentinerskolen under renæssancen og dens motsætning til den sentimentale umbriske kunst. Desværre er lidet bevaret av kunsten fra selve Paris. Alle statuerne paa Notre Dames vestfaçade er nu borte, kun relieffer staar igjen, ogsaa her ofte kun dele. Pariserstilen faar man et begrep om ved at studere skulpturen i de omliggende smaakirker som Longpont, Rampillon, Villeneuve-l'Archevêque samt bevarede dele i museer. Pariserstilens hovedverk er dog skulpturerne paa façaden i Amiens.[14] Der er over Amiens en fast skolebundethet, en stilens disciplin, som ikke træffes noget andet sted. Katedralens hurtige færdigbygning, den arkitektoniske myndighet, der ligger over det hele, har ogsaa præget skulpturen. Dog trods det skolebundne — ogsaa her sees forskjellige hænder. Skulpturen er arbeidet omkring 1230. Artistisk staar flere provinsarbeider høiere. Men tydelig nok fremtræder denne gruppes nye karakter. De fine Chartresfolder indskrænkes, blir færre, istedenfor blir hver foldekam høiere. Det er en plastisk stilstigning, en tydelig beregning paa større virkning. Gruppen Paris-Amiens har forenklet stilen, git den et vist episk drag. Det svævende og bølgende fjernes og erstattes med monumentalitet. Denne stigning fortsætter logisk, og det er, som man oftere her aner høigotik (fig. 85). Karakteristisk nok har ogsaa Amiens-kunstnere arbeidet i Reims, høigotikens fødested.



Fig. 85. Kristus (Beau Christ). Amiens.

Tidlig har denne mere markerede stil kommet over til England. Allerede i Wells ser man arbeider med markerede folder. Flere av reliefferne er


Fig. 86. Engel fra tverskibet i Westminster.

i saa henseende særlig karakteristiske. Det engelske præg, det langstrakte, beholdes dog og præger ogsaa folderne. Denne stils utvikling findes foruten paa gravmælerne og en række mindre reliefarbeider i Salisbury paa to hovedarbeider i Westminster og i Lincoln (fig. 86—88). De danner samtidig en høide i engelsk middelaldersk kunstproduktion. Frit og særpræget staar de i sine lange gevanter, hvor man formelig føler det muskelspændte legeme indenfor. Dette muskelspændte er særlig fremtrædende i engelsk gotik, hvorfor ogsaa bevægelsesmotiver er yndet; samtidig er dog interessen for at faa figuren frit ut fra væggen mindre her end i Frankrike. Den byzantinske holdning over menneskefiguren har en langt større magt fremover i England, og selv om gevanterne er helt fri for denne paavirkning, saa hænger endnu adskillig igjen i holdning og bevægelsesmotiver.

Den nye smag, utformet først i Paris-Amiens, har hos kunstnerne i Lincoln-Westminster faat et bestemt engelsk uttryk, som i sin særform har paavirket i Norge.


Fig. 87. Engel fra bebudelsen foran indgangen til Westminster kapitelhus.

Ogsaa i Norge forekommer arbeider, hvor denne unggotikens anden periode kommer tydelig frem. For straks at fremlægge et eksempel henvises til Madonna fra Hove kirke (fig. 89). De dype, langt mere plastiske folder viser stigningen. I selve ansigtet har kunstneren formaadd at lægge dette forunderlig sinnlich-übersinnlich, som middelalderen digtet omkring jomfrumoderen. Man maa gaa til Frankrike for at finde en tilsvarende kunstnerisk høide.

UNGGOTIKEREN NORDENFJELDS OG PAULUS-STATUENS MESTER.

Typisk vil denne unggotikens anden periode optræde i Trondhjem. Denne katedral samler gjennem mere end et aarhundrede landets kunstneriske kræfter, og skulpturen her oppe danner ved materialets rigdom

og ved de gode holdepunkter for datering saa at sige skelettet i dette arbeide.

«I aaret 1248,» siger Haakon IV's saga, lot erkebiskop Sigurd «sætte kirkens grundvold saa langt mot vest, som den nu (ca. 1280) er.» Det er arbeidet paa skibet, som begyndte. En torso av en sittende Kristus (fig. 90) fører os ind i denne stil. Her er hele tidens glæde over stoffet, en lek



Fig. 88. Fra søndre korportal i Lincoln.

med folder. Tronstolen er den samme som paa Haakon den femtes kongesegl. Kappen er slaat helt tilbake. Der er i den række smaa folder noget, som minder om unggotikens første stil, samtidig som der er en sikker monumentalitet, der lar en ane høigotiken. 22 relieffer har der engang været over midtgangens søiler. Nu er desværre kun faa dele bevaret. De har, som det synes, alle hat unggotikens stil. Det er felter, der gav rik anledning til den forskjelligste anvendelse av foldekast, som tiden yndet at arbeide med. Av et bevaret stykke kan man se, at et felt har været fyldt med en Michaels-fremstilling. Kun en energisk formet fot, dragen og et spyd er bevaret herav (fot. 1293). Mere er bevaret fra et andet felt, der kan restaureres til en musicerende engel (fig. 91). Foruten den interes-



Fig. 89. Madonna fra Hove kirke. Bergens museum.

sante, flotte dragtbehandling maa man lægge merke til det runde parti ved knæet, der er en ældre mindelse.[15]

Over i et av midtgangens felter var der som nævnt en St. Michael. Denne findes bevaret i træ (fig. 92). Det er en slank engel av klassisk type med energiske folder. Føtterne og tærne er viet særlig opmerksomhet, og de stikker lange og gotiske frem. Arbeidet er fra Mosviken kirke. Fra samme sted, i samme stil og visselig ogsaa av samme haand er et av tidens vakreste krucifikser (fig. 93 a—b). Selve arrangementet — hovedet er blot svakt bøiet — viser den unggotiske kunstner med den medfødte respekt for det romanske krucifiks. Her er intet av de senere tiders vilde korsfæstelses-fremstillinger, der blir til disse kunstens jammerskrik med deres helt moderne glæde i fremstillingen av lidelse og smerte. Men den høitidelige, ceremonielt korsfæstede Guds søn har maattet vike for mennesket med de rolige, ædle træk. Der er dødens ro over dette unge ansigt, det fuldbragtes stilhet.



Fig. 90. Sittende Kristus fra Trondhjem.

Disse krucifikser, som jeg regner til vor unggotiks aller bedste arbeider, har været spredt omkring i vore kirker, gjerne staat over korbuen, imellem med en Madonna og en Johannes paa hver side. I Rødven stavkirke f. eks. findes et krucifiks af samme haand. Jeg tænker mig ogsaa gjerne et lignende mesterverk oppe paa korbuen i Trondhjem. Maria har da staat ved siden med foldede hænder og Johannes. Fra Grong kirke findes en staaende apostel helt i samme stil som krucifikset og St. Michael-statuen (fig. 94). Det er den unggotiske dragtbehandling med litt skarpe kanter. Apostel- og Kristus-skjegget er helt det samme. Til samme gruppe regner jeg ogsaa en Maria-statue (fig. 95). Det er helt samme dragtbehandling som de andre

arbeider. Med høire haand holder hun kappens fliker, næsten som hun lekte med sin dragt. Ansigtet har de opspilte øine og det strekede haar. Om munden spiller smilet, det første spor av dette gotiske smil, der skal faa en saa fremtrædende plads i høigotikens elegante menneske-fremstilling.



Fig. 91. Del af en engel. Fra et felt over skibets søiler. Trondhjem.



Fig. 92. St. Michael. Træskulptur fra Mosviken kirke. Videnskabers selskabs samling, Trondhjem.

Men endnu er det bundet. I stenskulptur har vi et par hoveder med samme begyndende smil (fig. 96). Stenhovedet og Madonna-hovedet staar hverandre ogsaa meget nær. Samme smil, samme øientegning og samme krone. Fra Grong kirke er et eiendommelig krucifiks, hvorpaa Kristus fremstilles som paa tidlig kristelige kors helt paa klædt. Smaating som den eiendommelige knute tyder paa samme stil som de øvrige arbeider, og jeg tror, vi her staar foran den interessante arkaisering, som oftere møtes heroppe.

Arbeiderne tilhører unggotikens anden stil[16] med den mere energiske foldebehandling, og her staar for mig et av de faa tilfælde, hvor man kan

peke paa en bestemt gruppe som nær beslegtet. Det er den tidligere nævnte øst-engelske gruppe omkring 1250 ved Lincoln og Westminster. Hos Lincoln-kunstneren er stilens eiendommeligheter sterkere fremhævet. Disse skarpe, ivrige folder gaar typisk igjen hos os i arbeiderne i midtgangens felter og i St. Michael, der i hele sin slanke holdning med endnu noget av relief-



Fig. 93 a. Hoved paa krucifiks fra Mosviken kirke. Videnskabers selskabs samling, Trondhjem.

opfatningen minder om denne gruppe. Bare en saadan ting som knuten paa korsfæstelses-fremstillingerne findes igjen. Arbeidet i Lincoln er begyndt 1255. Av samme mester er sikkerlig arbeiderne ved Crowland abbedi, en vakker ruin, 15 km. fra Peterboro. Westminster-arbeiderne er noget friere, især gjælder dette de dype, rette foldekammer, der dog imellem som i Lincoln-arbeiderne faar noget vredet over sig. I disse arbeider har middelaldersk engelsk skulptur faat sin frieste utfoldelse. Vor kunstner synes at staa mellem disse to grupper, der i og for sig er nær beslegtet. Feltutfyldning med flagrende gevanter var langt rikere i

Westminster, og dette synes vor mester at ha, samtidig som smaatræk (knuterne) taler for forbindelser med Lincoln.

Der er endnu arbeider, som hører ind i denne gruppe, med den samme østengelske indflydelse. En Olav-statue fra Trondhjem (fig. 97), nu i Kjøbenhavn, viser denne. Den har de samme opspilte øine, barten, der kru-



Fig. 93 b. Krucifiks fra Mosviken kirke. Videnskabers selskabs samling, Trondhjem.

ser sig ved mundviken, den blottede hals vokser fra klædningskanten paa samme maate som ved de andre nævnte arbeider, og knærne med draperierne har denne engelsk-norske behandlingsmaate. Er denne Olav ikke av samme haand, saa er den helt ind paa hans stil. Den synes mig at være typen paa den «officielle» sittende Olav-fremstilling omkring 1250 i Trondhjem, unggotikens norsk-engelske type. Helt i samme maner, men med manglende nærmere oplysninger er en St. Olav i Bergens museum. Det er ikke umulig, at statuen er fra en nordenfjeldsk kirke, idet adskillig av museets ældste bestand skriver sig herfra.

Et mesterverk tilhører ogsaa denne stil og denne gruppe. Det er Paulus-statuen i Nordiska museet fra V. Gausdal kirke (fig. 98 a—b). Av samme haand er en Johannes-statue i Oldsagsamlingen, Kristiania (fig. 99), ogsaa fra Gudbrandsdalen. Stilens skarpe foldekammer er sterkt fremhævet. Hovedet er det merkeligste. Her gaar et arkaiserende drag, som oftere i denne gruppe er fremhævet. Skjeg-behandlingen er fra det 12. aarh.'s byzantiniserende stil og forsaavidt beslegtet med ottekantens gesimshoveder. Øienbrynenes tegning har ogsaa et eiendommelig gammelt motiv, som merkelig nok holder sig i Trondhjem fra generation til generation. Med sin alvorlige holdning, sit byzantinsk-romanske smertelige uttryk over ansigtet, sin fortræffelig bevarte maling regner jeg dette arbeide som et av de bedste, der er os levnet fra vor middelalder. Under Hazelius' masseindsamling blev den bragt ut av landet. Johannes-statuen er desværre ganske anderledes ødelagt, men man aner ogsaa her det samme alvorlige ansigt, skjegget har hat samme behandling, dragten falder i de samme folder. Jeg skal indrømme, at disse to arbeider, saa naturlig de end falder ind i gruppen, synes at vise en individualitet av større magt, end de tidligere nævnte arbeider tyder paa. Kan denne saa grupperes sammen med ung-



Fig. 94. Apostel fra Horg kirke. Videnskabers selskabs samling, Trondhjem.



Fig. 95. Madonna med barnet fra Grong kirke. Videnskabers selskabs samling, Trondhjem.



Fig. 96. Dronning. Sten fundet i Trondhjem.

gotikeren i Trøndelagen? Der findes nok av træk, som ligner, og allikevel er det, som tvil stadig griper en foran dette temperamentsfulde Paulus-hoved. Der skal i Gudbrandsdalen findes flere unggotiske arbeider i kirkerne. En Madonna i V. Gausdal, den samme kirke, hvorfra Paulus-statuen stammer, har søndenfjeldsk folde-arrangement. Der skal ogsaa findes en anden staaende statue. Fra Follebu findes en geistlig helgen (fig. 100), hvor ungdommens idealitet sjælfuldt er kommen frem, vistnok arbeidet av samme haand. I Ringebu findes en anden. Rigtigst er det vel, i motsætning til hvad jeg tidligere har gjort, at betragte det gudbrandsdalske material som tilhørende en kunstner for sig.

Av vor trønders kunst mangler vi meget — ikke et hoved fra midtfelterne er bevaret. Kunstnerisk set kan kun ett arbeide stilles op ved siden av Paulus-statuen, nemlig krucifikset fra Mosviken. Naar manbetragter de rolige, harmoniske træk paa den døende Guds søn eller det smertelig grublende uttryk hos Paulus, sjæleforskeren blandt apostler, synes man næsten at se ind i selve middelalderens sjæleliv.

I hvert tilfælde kan med sikkerhet konstateres, at en unggotisk kunstner, sterkt paavirket fra England, har arbeidet i Trondhjem i midten av det 13 aarh. Han var det nordenfjeldske Norges betydeligste billedhugger i tiden, før vestfaçadens mester aapnet sit verksted i den gamle biskopstad. De to apostelstatuer, begge fra Gudbrandsdalen, viser spor av en eiendommelig kunstner, beslegtet med Trøndelagens kunst, men heller ikke uten forbindelse med det søndenfjeldske, hvor der i denne tid har været en interessant kunstnerisk virksomhet. I hvert tilfælde er Paulus-statuen vor unggotiks betydeligste og bedst bevarte arbeide.



Fig. 97. Olav-statue fra Trondhjem. Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

BALKE-MESTEREN.



Fig. 98 a. Paulus fra V. Gausdal kirke. Nordiska museet, Stockholm.

Krucifikserne fortsætter. Der dannes en række varianter, og jeg tror ikke, det med tiden vil bli vanskelig at skille ut forskjellige mestre. En kunstner bygger paa den ældre stil, men de dype folder er trængt ind. Kronen beholder han, mens benene er overkors. Arbeider i den stil er fra Norderhov og Lunde. Fra Kviteseid findes ogsaa ett. Noget anderledes er en type i Skiens museum, hvor selve folderne er mindre markeret. I Nordiska museet findes et lignende fra Solum kirke. Den lidende Kristus begynder mere og mere at komme frem i krucifiks-fremstillingerne. Det er mulig, at denne type her søndenfjelds indføres av en bestemt kunstner. Vi er kommet til det punkt av en stilistisk utvikling, hvor individualiteter lettere skjelnes. Der danner sig saaledes her søndenfjelds en bestemt avgrænset gruppe av en kunstner, som jeg vil kalde «Balke-mesteren», da hans hovedarbeider findes i denne kirke. Sandsynligvis er han fra Oslo, da arbeider av ham findes i kirkerne heromkring, og hans stil sterkt synes at ha præget den søndenfjeldske billedhuggerkunst. Hans arbeider er oftest av ek, men han har ogsaa arbeidet i furu, f. eks. en udmerket Madonna fra Spydeberg, der er fuldstændig identisk med Balke-arbeiderne.



Fig. 98 b. Hoved paa Paulus-statuen fra V. Gausdal kirke. Nordiska museet, Stockholm.

Hovedarbeidet har været et krucifiks med Maria og Johannes ved hver side (fig. 101). Kristus hænger med tornekrone, hovedet heldende til siden, benene overkors. Knæet kommer frem, og tærne spriker.

Midjeklædet falder i rike, vakre folder. Her er den svake begyndelse til de lidende krucifiks-fremstillinger. Kun Kristi hoved er bøiet, og istedenfor kongernes diadem har han nu faat tornekronen. Denne type er overordentlig almindelig. Eksemplarer findes i Oldsagsamlingen fra Tretten, Øier, og lignende findes rundt om i kirker (Hof, Skoger, Enebak, Tingelstad m. fl.). Av samme haand er sikkert arbeidet i Spydeberg, og endnu flere vil vistnok komme for dagen.



Fig. 99. Johannes fra Follebu kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

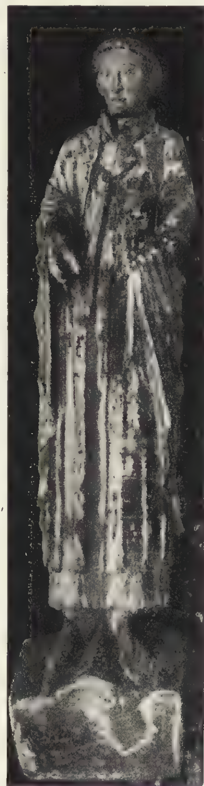


Fig. 100. Geistlig helgen fra Follebu. Oldsagsamlingen, Kristiania.

I motsætning til korsfæstelses-fremstillingen i Østsinnen ser man her straks de store modelerte folder. Stilstigningen mot høigotik er her markeret.

De staaende statuer av Balke-mesteren viser dette tydeligst. Ved korset stod Maria og Johannes. Hun holder hænderne sammen, og dype og markerte falder folderne, mens Johannes holder sin bok. De andre statuer viser alle dette samme med de store, høit modelerte folder. En kvindelig helgen, muligens en Maria Magdalena (fig. 102), har en bok i den ene haand, med den anden støtter hun hovedet. En anden mindre kvindefigur er, som pastor R. Svendsen har nævnt, vistnok en St. Catharina. Til disse slutter sig to arbeider fra andre kirker, utvilsomt av samme haand. Det er vistnok ogsaa en Madonna, der har været del av en korsfæstelses-fremstilling (fig. 103). Her er de samme store folder, den samme hovedbehandling. Desuten er her over ansigtet bevaret en del av den oprindelige maling, som ved Balkearbeiderne helt er forsvundet. En staaende Madonna fra Spydeberg (fig. 104) viser denne type, som nu begynder at faa indpas. Dette er, mig bekjendt, den ældste staaende Madonna med barnet her i landet, og typen kan Balke-mesteren ha indført. Det passer godt med hans forkjærlighet for lange, dype folder, og dette at reise sittende statuer maa regnes som et bevis paa den franske portalskulpturs indflydelse. Den samme strømning har ogsaa reist St. Olav (fig. 105). Fra Balke har vi ham staaende paa dragen med kappen over skuldrene og kjortelen aapen.



Fig. 101. Korsfæstelses-fremstilling fra Balke kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Ogsaa den staaende geistlige yngling, muligens St. Laurentius, har han fremstillet i den almindelige skikkelse.

Naturligvis har han ogsaa arbeidet de ældre endnu langt mere populære sittende statuer av Madonna og St. Olav. Man maa gaa ut fra, at provinsgeistligheten har foretrukket denne type. Fra Balke er bevaret en saadan med hele hans typisk rike foldespil (fig. 106). Den anden Madonna i Spydeberg fra hans haand er sittende og af furu (fig. 107). Foruten denne findes fra samme kirke som tidligere nævnt av vor mester et krucifiks og den staaende Madonna. Helt i hans stil er den sittende St. Olav fra Brunlanes (fig. 108). Madonnaen fra samme sted har helt igjennem hans foldebehandling, men selve ansigtstypen virker noget fremmed. Fra Biri findes i Oldsagsamlingen ogsaa en ganske godt bevaret Madonna. Ogsaa den er præget av hans stil, uten at jeg tror, det er av samme haand. Det samme gjælder Madonnaen fra Haslum og Tinn, mens Madonna med kjælende Jesusbarn fra Trengen kirke, Nissedal, har adskillig av vor kunstner over sig. Samtlige findes i Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 102. Kvindelig helgen fra Balke kirke.



Fig. 103. Madonna fra Dyste, Vestre Toten. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Den reliefstil, som i virkeligheten hadde en stor magt, og som man saa flere steder her søndenfjelds, har Balke-mesteren helt frigjort sig for. Han er for saavidt en typisk repræsentant for de plastiske egenskaber i unggotikens anden periode. Man maa anta, at han er utformeren av en typisk østenfjeldsk Madonna, der findes i en række eksemplarer, men som dog allerede tidligere var antydet.

Som helhet betragtet er det Balke-mesteren, den unggotiske kunstner her i landet, der staar nærmest ved høigotik. Det er, som allerede et drag av stilstigningen var naadd ind i hans kunst. Men høigotikens frie folder

magter han dog ikke. Denne kunstner har vel levd i det gamle Oslo, har paavirket stilen der. Unggotiken i Trondhjem er livligere, spænstigere, tildels ogsaa flottere, østlændingen er tyngre, men ogsaa han viser den gotiske kulturs magt her i landet. Selvfølgelig er det vanskelig at sætte noget bestemt tidsrum for hans virksomhet. Unggotikens anden periode skulde vel kunne strække sig nogen tiaar efter aarhundredets midte, og Balke-mesterens arbeider skulde saaledes falde sammen med, at Oslo mere og mere arbeider sig frem i forgrunden blandt Norges byer. Jeg kan ikke negte for, at jeg ogsaa finder likheter i Balke-mesterens stil og selve Haakon Magnussøns sigil. Det er ikke samme tid, her er høigotik, men foldernes uro og litt særegne drapering bygger sig let op fra «Balke-mesterens stil». Segl fra Hovedøens kloster tilhører samme stil, mens Oslo bysegl er ældre. Omkring Balke-mesteren danner der sig altsaa en søndenfjeldsk gruppe, unggotisk i sin holdning, men med en forutanelse av høigotik.



Fig. 104. Madonna fra Spydeberg. Oldsagsamlingen, Kristiania.

En staaende statue fra Røldal, Bergens museum, der vistnok har fremstillet erkeengelen Michael, er heller ikke fjernt fra denne østlandske figurstil. En biskopstatue fra Granvin (fig. 109) synes derimot at eie det mere vestenfjeldske med den noget engelsk-norske karakter.

I vore kongesegl kan i virkeligheten aarhundredets stilstrømninger følges i hele sin logik. Inge Baardssøns segl har man kun i en middelmaadig kopi, der litet siger, mens derimot kong Haakon Haakonssøns ældste segl endnu har reliefstilen med en kappeflik næsten byzantinsk bølgende. Hans andet segl derimot har det engelsk-norske præg med de sterkt fremtrædende folder. Kong Magnus Lagabøter har tre forskjellige, hvori stigningen op mot høigotik helt tydelig spores. Folderne blir tyngre, de skarpe kanter avdæmpes. Erik Magnussøn beholder først faderens, men gaar i det andet helt over i høigotik med store rolige folder. Haakon V optar dette først, men bygger senere som nævnt paa



Fig. 105. St. Olav fra Balke kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 107. Madonna fra Spydeberg kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

nyere strømninger, der i draperi-behandlingen om knærne falder sammen med Balke-mesterens stil, samtidig som den blir langt rikere.

Paa forskjellige steder dukker saa et og andet av tidens hoveder frem, oftest det helskjeggede kongehoved. Fra Oslo kjendes et par. Rikest paa hoveder efter Trondhjem er Stavanger domkirke. Utvendig er der i alt 17, dels karikerede hoveder, geistlige med tonsur, et biskophoved, et kongehoved. Biskophovedet har man gjettet paa skulde fremstille St. Svithun, hvem kirken er indviet til, ved kongehovedet tænkte man paa Magnus Lagabøter. Det er et hoved med skjeg av tidens aristokratiske type. Indvendig findes det samme samt to andre skarpt skaarne hoveder uten skjeg. Disse, der desværre nu er restaureret, har en rammende, ofte paafaldende energisk karakteristik. En av tidens idealtyper har man ogsaa søkt at faa frem (fig. 110). Ved vore nedrevne større kirker kan man gaa ut fra, at hoveder ofte med portrættets karakteristik har stukket sig frem, og de har eiet den samme engelsk-norske gruppes evne til at fremstille sin samtids typer.

Unggotiken i vort land falder omtrent sammen med Haakon den gamles regjering — det blir hans stil. Det er vel sandsynlig, at den



Fig. 106. Madonna fra Balke kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.



Fig. 108. St. Olav fra Brunlanes kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.


Fig. 109. Hellig biskop fra Granvin kirke. Bergens museum.

holder sig indover i den næste tid. Høigotiken i vort land kan ikke siges at ha faat den almenkarakter. Jeg tænker mig gjerne, at man søndenfjelds bygger paa unggotiken aarhundredet ut. Denne stil er i vort land den mest uensartede. Varianter og forskjellige strømninger har vanskeliggjort forsøket paa at klassificere. Den ældre reliefstil holdt sig og paavirkedes av de plastiske bevægelser, og den friere plastiske figur blev likesom holdt igjen av relieffernes tegnemaner. Det plastiske drag skyldes indflydelse sydfra — Oslo-gruppens særpræg maa jeg indrømme, jeg ikke helt kan forklare mig, og det ligger nær at tænke paa en fransk-rhinsk paavirkning, uten at jeg endnu kan uttale mig om spørsmaalet. Dernæst maa man til alle tider gjøre regning med selvstændig kunstnerisk produktion. Tydeligere er derimot den engelske indflydelse vestenfjelds og nordenfjelds. Her løper unggotiken i meget paralelt med England. Foruten de par større grupper, som «unggotikeren» nordenfjelds og Balke-mesteren søndenfjelds, har man en række arbeider med specielle træk, der lar en ane ofte betydelige kunstnere. Jeg skal peke paa Olavstatuens mester fra Fresvik og senere Paulus-statuens fra V. Gausdal.

Den unggotiske smag fordret, som alle store kunstneriske tider, arbeide med det menneskelige legeme, og tidens kunstnere mente som Goethe og med ham Julius Lange, at dette var det værdigste, hvormed de kunde sysselsætte sig. Den plastiske utformning av menneskefiguren blev da ogsaa en av tidens største kunstneriske indsatser. Med hensyn til materialets rigdom, stilbevægelsens forskjelligartethet, den livlige produktion er der neppe nogensinde i Norge arbeidet saa ivrig. Her findes al den energi, der præger kulturelle erobringstider — dertil en stils ungdom.


Fig. 110. Hoved fra Stavanger domkirke.

HØIGOTIK.

NORD-FRANKRIKE OG VESTFAÇADENS MESTER.

Enhver kunstperiode har sin høide, sin klassiske tid, hvor tankerne foreligger avklaret. Stilen omkring Fidias eller Leonardo da Vinci har altid været betragtet som antikens og renæssancens kunstneriske høider. Høigotiken staar det endnu tilbake tydelig at bestemme, og de navnløse kunstnere, der er med at forme denne stil, har videnskapen endnu ikke faat trukket frem av den uformelige, individsløse masse, der heter gotisk skulptur. Men her har været store kunstnere, eiendommelige personligheter likesaavel som under andre sterkt skapende kunstperioder.

Hverken Amiens eller Paris er fødestedet for den nye bevægelse, der i plastiken fører over i høigotik. Det blev Reims. Allerede Violet-le-Duc (VIII, 260) siger om statuerne paa vestfaçaden i Reims, at disse mangler enhet. Dette gir disse som studieobjekt en langt større interesse end Chartres-forhallerne og Paris-Amiens-arbeiderne. Selve høigotikens tilblivelse kan skridt for skridt forfølges. Den ældste av de to nordtransept-portaler (St. Sixtus-portalen) viser den ældre Reimser-stil, en knudret, lavbenet stil, paavirket av de yngre Chartres-arbeider, men uten deres artistiske slankhet. Beslegtet med denne gruppe er ogsaa seks profetstatuer paa vestfaçadens søndre portal, der tidligere maa være færdigarbeidet og stillet op sammen med senere arbeider. De kan sættes til 1210—1220. I apostel-portalen ved siden av Sixtus-portalen arbeider en monumentalitet sig frem, der skal bli av betydning for vestfaçaden. I gruppen av Maria og Elisabeth ser man denne mesters stræben mot den store stil (fig. 111). Her er tydelig noget av det ældre med de mange folder, men det hele er lagt an paa monumentalitet. Der er i virkeligheten en helt antik stemning over arbeidet, og André Michel har stillet Madonna-hovedet sammen med et antikt arbeide fra Louvre. Mesteren til «Maria- og Elisabeth-gruppen» er med sin stilfølelse fra gotikens første tid helt upaavirket av Pariserskolen og griper saa for at tilfredsstille de nye

krav tilbake paa den evige monumentalitet, som laa i den antike utformning av menneskelegemet. Dybt menneskelig karakteriseret staar hans unge og gamle kvinde mot hverandre paa vestfaçaden i Reims, og hans kunst har drag av den store kunst med røtter ned i fortiden.

I den skarpeste motsætning til denne kunstner saavel som til de øvrige staar den saakaldte «Josef-mester». Det er her, som den specielt franske livlighet for første gang aabenbarer sig i kunsten. En hel ny rytme bryter ind i foldekastene, et freidig geni har særpræget sine arbeider. Her er høigotikens første kunstner.



Fig. 111. Maria- og Elisabeth-gruppen paa vestfaçaden i Reims.

Det er gevantet, der under gotiken som under antiken førte det store ord. Som man saa, bragte Byzants den første bevægelse ind, unggotiken kruset overflaten, samtidig som man begynder at arbeide paa at bringe dype, energiske foldekast ind. Det er paa dette sidste, høigotiken bygger. Stilstigningen bestaar i en stadig sterkere plastisk fremhævelse av den enkelte foldekam, og dragten, som tidligere likesom smøg sig ind til legemet, løser sig mere ut. Stoffet blir med sin masse paa en maate overladt sig selv og sin egen tyngde. Dette forstod høigotikens plastikere i høi grad at utnytte, og det er den geniale «Josef-mester», der gir dragten den nye «Schwung», folderne de kast, der tydeligere end noget andet skulde bli høigotikens program. Alle de ældres forsigtig lagte folder mangler, kappen er kastet sorgløs over skulderen, og allikevel løper de store folder beregnende sammen. Denne figur er en av de fire optrædende i Kristi fremvisning i templet (fig. 112), hvor imidertid kun Josef og Hanna er av den banebrytende kunstner. Hanna, der var 80 aar, har han fremstillet som en ung, munter kvinde med et litt skjelmsk koketteri. Josef er i de ældre middelalderske fremstillinger — ogsaa ofte i renæssancens — en gammel, graa, hellig mand, der

ogsaa i kunsten spiller den noget tilbaketrædende rolle, som han gjorde i sit egteskap. Nu faar vi verdensmanden. Hans blik svæver til siden. Paa de litt tilspidsede læber synes at ligge en vits. De flot opdreiede barter gir en selvbevidst munterhet over det aapne ansigt. Det



Fig. 112. Fremvisningen i templet paa vestfaçaden i Reims. Statuen til venstre ældre Reimser-stil med høigotiske motiver. Josef typisk høigotik. Maria og Simeon Amien-stilen. Hanna typisk høigotik.

fine, aristokratisk tilspidsede hoved bevæger sig nonchalant paa den smale høie hals. I middelalderens fremstillingskunst er ikke den aristokratiske hofmand med saadan sikkerhet og liv fremstillet som her ved den hellige Josef i Reims.

Denne mesters nye dragtbehandling paavirket saa mestrene i Reims, de ældre arbeider sig ind, nogen i en stor, litt tung monumentalstil, andre avdæmper «Josef-mesterens» personlige stil. Reims blir altsaa den høigotiske gevantbehandlings arnested. Paa façaden staar Josef med statuer av en av de ældre mestre paa hver side. Maria er tydelig av en kunstner fra

Amiens, og paa den anden side staar «manden med Odysseus-hovedet», som prof. Dehio træffende har kaldt ham. Det er den ældre Reimser-stil. Men begge er de kommet indunder indflydelse av Josef-mesterens utfordrende livlighet. De blir med i at arbeide frem den nye stil.

Aandfuldt og sprudlende av ny skaperglæde er den indre vestvæg i Reims, og det er tydelig, at stilen, engang utformet her oppe i Champagne, flytter ned til Paris. Her bearbeides den videre. Desværre er ikke mange statuer bevaret, men i reliefferne herfra kan man danne sig et billede av stilens utvikling inden verdensstadens murer. Man kan se, at søndre tverskibsportal, St. Etienne-portalen paa Notre Dame, har havt denne nye stil. Brudstykker av skulpturerne findes i Cluny-museet. En sterk utvikling mot rene baroke strømninger spores paa apostelstatuerne fra Sainte Chapelle. Høigotiken har git den gotiske stil nye muligheter, der peker fremover mot den sene, frodige Burgunderskole.

I forhold til denne franske rigdom er den engelske billedhuggerkunst, hvori høigotiken spores, ganske fattig. Dette er saa meget merkeligere, som man saa en ganske sterk unggotisk bevægelse. Denne rigdom gjælder ogsaa perioden efter. Den engelske høigotik kommer noget sent. De første tydelige spor har man i Englands utpræget nationale gravplastik. I billedet av biskop de la Wyle (1265—1271) av Purbeck-marmor, der nu findes i Salisbury, kommer høigotikens folder tydelig frem. Likeledes i det store, pragtfulde gravmæle i bronse over Henrik III, død 1272. Paa en typisk maate kommer stilovergangen frem i den serie engler, der findes i det saakaldte englekor i Lincoln. Det er en Madonna og 29 engler, enkelte syngende, spillende, holdende kroner, bøker eller blomster, andre strengere med spyd eller veiende sjæle paa retfærdighetens vegt, eller selve erke-engelen, der utdriver Adam og Eva av paradis. Det er en egte middelaldersk tanke, der her har faat et samlet uttryk. Som tidligere nævnt hadde vi i Trondhjem en lignende serie, men med ældre stilfølelse. Her i Lincolns-englene er høigotik, ialfald i de senere arbeider, trængt ind. Men der er ingen fransk stemning. Her er virkelig særpræget engelsk høigotik. Det ældre drag gaar tydelig igjen. Der er en tyngde i hovederne, en ubehjælpsomhet i foldekastene, der tyder paa, at det nye ikke endnu behandles let paa de britiske øer. Den aandfulde, bevægelsesrike fylden av den anviste plads over buespændene er langt freidigere utfyldt i ældre stil i Westminster og i Trondhjem. Men den engelske unggotik med de rikere bevægelsesmotiver har særlig godt egnet sig netop for motiver av denne art. Det er tydelig, at kunstneren ikke kunde passe disse helt frit ind med strømningen mot høigotik, saaledes som

han opfatter den. Flere kunstnere har arbeidet her, og det er saaledes en senere kunstner, hvem høigotiken er gaat i blodet, som langt friere bevæger sine figurer paa den anviste plads.

Helt i høigotikens stil er ogsaa den rad av mindekors, som Edvard I lot opføre over sin dronning Elleonor. Hun døde i Nottingham 1290 og førtes i et pragtfuldt gotisk liktog for at begraves i Westminster. Paa hvert sted liktoget stanset, satte kongen et stort, rikt utstyret kors som minde, — en statelig, egte middelaldersk tanke. Det blev 12 kors, hvorav kun 4 er bevaret, Northampton og Waltham bedst. Det bekjendte Londonske trafikcenter Charing Cross er et minde fra liktogets sidste hvilested før Westminster. Stilen er den noget flatere reliefstil, der under høigotiken arbeidet sig op ved siden av de store dype folder, og som i Paris, særlig i Madonna-reliefferne paa Notre Dames nordside, har sat karakteristiske minder.

Idet jeg nu skal til at gjennemgaa vestfaçade-billedhuggerens arbeider paa Trondhjems domkirke, tror jeg at kunne si, at i England findes litet, der kan stilles sammen med vor mester. Man kan si, at adskillig av materialet er ødelagt. Baade York og Lichfield har hat façade-utsmykning. Derav er Yorks stil senere; façaden blev først færdig i 1338. Lichfield begyndtes i 1275, altsaa senere, end man maa anta Trondhjems-kunstnerens utenlandsreise foregik. Det nuværende skib tilhører anden halvdel av det 13 aarh. og skulpturerne samme tid. Jeg har søkt at paavise forbindelser med England i vor unggotiske skulptur. Idet vi nu kommer ind i høigotikens kunst, tror jeg, at fransk indflydelse spiller ind. Dette er allerede tidligere fremhævet.[17] Vi vet, at direkte fransk indflydelse spores paa flere kulturomraader. Den nye apostelkirke i Bergen blev bygget efter forbillede av Sainte Chapelle i Paris. Absalon Pederssøn siger, at «apostlene var uthugget i sten utenpaa kirken». Paris var i virkeligheten nu blit en verdensstad, den eneste i vesterlandene, som fortjente dette navn. Pariser-universitetet var et videnskapens brændpunkt. En forfatter fra Philip Augusts tid siger stolt, at Paris nu trak flere kundskapssøkende til sig end fordum Athen og Aleksandria, og den hellige Bonaventuras ord, at Paris var kundskapens brønd, der vandet hele jorden, var blit ordsprog. Den samme tiltrækningskraft, som universitetet hadde paa de lærde kredse, fik selvfølgelig de store katedralanlæg paa de tekniske og kunstneriske begavelser. Rygterne om disse spredte sig som eventyr og kom nord til os (fig. 113). Naar saa erkebiskopen oppe i Nidaros gik i kast med tidens største kunstneriske utsmykning i Nordeuropa, saa kunde han enten indkalde kunstnere fra utlandet, i dette tilfælde da nærmest fra Frankrike, eller sende en av de yngre, dygtigere arbeidere fra verkstederne hjemme

ut at studere foran selve tidens mesterverker. Jeg tror, at det sidste er gjort. Der er over vor billedhugger saa mange originale, absolut ikke-franske træk, som gjør denne antagelse sandsynlig. Vi har kunstverksteder gjennem flere generationer her oppe, det er smaatræk, som han arver og

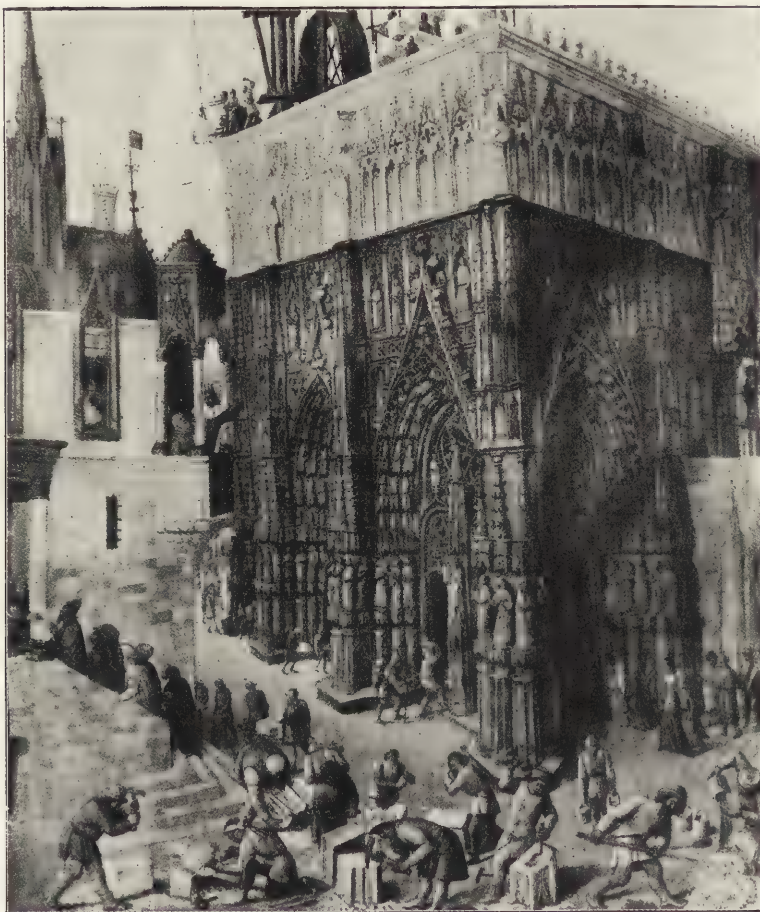


Fig. 113. Nordfransk katedralanlæg. I forgrunden stenhuggere, billedhuggere og kalkblandere. Miniatyr fra omkr. 1400. Bibliothèque nationale, Paris.

beholder under den nye stil, han har lært ute. Det er ikke merkeligere, at en norsk stenhugger opholder sig her nede, end at en geistlig gjorde dette. Vore geistlige studerte ofte i Paris. Erik Smørbak opholdt sig her, da han i 1254 valgtes til erkebiskop. Det var midt i den kunstneriske blomstringstid i Paris.

Af Maschius' stik (fig. 114) ser man omtrent hele den nedre rad av statuer bevaret samt to statuer paa kleristoriehøiden. Det har muligens været en apostelrække, hvorav vi nu har Johannes-statuen samt nogen helgener.

Flere mangler hoved. Den sidste derimot staar med sit hoved imellem hænderne og har gjerne været identificeret med St. Denis.[18] Der er i alt 5 statuer bevaret, hvorav 3 uten hoveder. Av de øvrige findes adskillige rester i «Stenmuseet». Desuten findes adskillige hoveder. Disse har alle en øienbehandling, der kun forekommer hos denne mester, idet selve øien-



Fig. 114. Maschius' stik av Trondhjems domkirkes vestfaçade 1661.

pupillen slet ikke er markeret. De andre kunstnere heroppe har alle arbeidet paa denne del av øiet, med mere eller mindre held. Vestfaçademesteren bruker her den almindelige franske maner, mens han dog i øienbrynene imellem har et ældre træk, som ikke datidens franske kunstnere hadde. Av disse arbeider skal vi nu se at danne os et billede av kunstneren, nærmere gaa ind paa hans stil og se hans forhold til sin samtids billedhuggere og til tidens strømninger.

STATUER OG DRAGTBEHANDLING.

Det er ganske eiendommeligt, at vor mester, der i selve ansigtsfysiognomiet skal bevare saa mange ældre træk, i selve gevantet var helt moderne. Tildels skriver dette sig vel fra, at den senere mere plastiske unggotik, der

allerede ad egne veier hadde arbeidet sig frem mot de dype folder, var ganske utbredt i Norge. Det nye kom ikke paa ham uforberedt, det blev blot en avrunding, tildels en forøgelse av de kjendte dragtmotiver.

Hovedmotiverne i den gotiske dragtbehandling er ikke saa særlig rike. Av Maschius' stik kan man se de forskjellige motiver. Der findes to med kjortel uten kappe (nr. 1 og nr. 7, jeg regner fra nord mot syd) samt en kvindeskikkelse i kleristorie-høiden. Efter de antydninger, som stikket gir, synes kvinden paa kleristorie-høiden og fig. nr. 1 at tilhøre den ældre stil. Gevantet breder sig ut om benene, et træk, der er typisk unggotisk. Den anden, figur nr. 7, har, saavidt jeg kan se, mere av høigotik.

Fig. 115. Del af en statue fra St. Etienne-portalen i Notre Dame, Paris. Cluny-museet.



Fig. 116. Del av en statue. Fra vest-façaden i Trondhjem.

Egentlig er det kappen, der karakteriserer den høigotiske dragt. Da unggotiken arbeidet sig frem, var det det gamle tunge overstykke, man vilde se at fjerne, og det veg stadig, idet kunstnerne aapnet for brystkjortelens fine linjespil. Nu begyndte man igjen at glæde sig over kappens store folder og den anledning til stort linjespil, som dette plag kunde gi. Trondhjems-façaden synes at ha git et billede av de forskjellige kappemotiver. Nr. 5 holder i venstre haand op en kappeflik paa samme maate, som vi saa i den ældre skole. Et Pariser-arbeide fra søndre tverskibs-portal viser os figuren i vor mesters stil (fig. 115). Der er i forhold til den ældre stil kommet noget tyngre over flikene. Paa nr. 11 falder et kappestykke ned over venstre arm. Man har i Trondhjem bevaret torsoen av et saadant stykke (fig. 116), der paa en utmerket maate gir disse festlig arrangerte store folder.

Da unggotiken aapnet for kjortelen, var det ikke sjelden, at kappen blev hængende igjen over skulderen, fæstet ved et baand, som saa gjerne den ene haand litt skjødesløst fingret med. Vi har det ogsaa paa vore sittende statuer. Kappen indrammet næsten kjortelen og fremkaldte imellem ved sin tyngde en slags motsætning til kjortelens lettere stof. Det var især konge-



Fig. 117. Kong Gilbert.
Fra St. Germain-des-Prés, Louvre.

statuer, der fremstilledes saaledes. Kong Gilbert i Louvre viser typen i Pariserstil (fig. 117). Kappen er slaatt tilbake. Det ligger nær at anta, at den staaende Olav-statue har tat denne gotiske kongeutformning til model. Man tiltaltes av denne kongelige fremstilling med brystet aapent og kappen slængt tilbake. Nær op til høigotikens stil er Hellig Olav fra Balke kirke (fig. 105). Egentlig er det vel allerede høigotik, kun i kjortelens brystbehandling er noget igjen av unggotik. Fig. nr. 10 paa Maschius' stik hører til denne type. Kappen hænger over skuldrene, holdes saa op med den ene haand, hvorved der om benene kommer disse rike folder. I «Stenmuseet» findes ogsaa en torso av en saadan figur (fig. 118). Kappen hviler paa skulderen, fæstet med et baand, der falder ned over brystet. Om midjen er et belte, hvor de vel placerte folder tilsyneladende tilfældig samles.



Fig. 118. Del av en kongestatue. Fra vestfaçaden i Trondhjem.

At Olavstypen tidlig er formet i Trondhjem, er som tidligere nævnt sandsynlig. Det siger sig selv, at den rad av staaende figurer, som fremstilledes langs vestvæggen, maatte paavirke den ældre sittende type. Der maatte her danne sig en staaende Olavs-figur. Mulig er den avbildede torso en del av en Olav-statue. Fra Finland og Sverige kjendes flere, f. eks. fra Rusko kirke, beskrevet av Dr. K. K. Meinander, og fra Frötuna kirke, omtalt i en

avhandling om Olavs kult i Uppland av Dr. Otto Janse. Olav-statuens historie er endnu ikke skrevet, og den vil kunne beskrives paa grundlag av et rikt utenlandsk materiale. Bare i Finland kjendes ca. 30 statuer. I Sverige var han den mest dyrkede av de nordiske helgener. Ogsaa i Østersjø-egnene og i England var han adskillig dyrket, saaledes at han utvilsomt var middelalderens mest berømte nordmand.



Fig. 119. St. Olav fra Rusko kirke, Finland. Åbo museum.

Og der har selvfølgelig staat stort ry av domkirkeanlægget i Trondhjem. Stadige pilgrimstrømmer ogsaa fra Sverige og Finland kom op til St. Olavs helligdom. Det kan neppe være for dristig at tænke sig, at denne skole kan ha paavirket og at beslegtede høi-gotiske motiver i disse lande oprindelig kan være kommet herfra.[19] Der kan blandt pilgrimmene ha været kunstnere, og de kan fra selve Trondhjem ha mottat stilistiske inspirationer. At utrede dette spørsmaal er vanskelig, og jeg savner materiale hertil. Jeg skal dog faa lov til at henvise til de nævnte Olavs-billeder, der synes mig særlig karakteristiske og av betydning for vort emne. I den av Meinander offentliggjorte type har vi den samme statue med kappen, der indrammer kjortelen (fig. 119). Venstre haand hviler paa et skjold, hvorved der fremkommer nogen typiske høigotiske kappeflik-motiver. Skjoldet er ikke saa almindelig i Frankrike, skjønt man jo har det, som paa St. Feodor i Chartres. I gravplastik er det derimot et meget almindelig motiv. Jeg tror neppe, det er for dristig at antage, at likesom vor mester er blit inspireret i Frankrike, kan denne finske træskjærer i Olavkultens egen by ha set martyrkongens statue og bygget sin paa grundlag av denne.



Fig. 120. St. Olav fra Grong kirke. Videnskabers selskabs saml., Trondhjem.

Det svenske Olavs-billede utvider dragtbehandlingen noget. Det er en kombination av forskjellige kjendte motiver, der alle findes i Trondhjem. Den høire haand holder baade en kappeflik med rolige bølgemotiver og hæver samtidig eplet med haanden skjult under kappen, hvorved fremkommer et dobbeltmotiv, der begge findes i Trondhjem. Kappen, der er fæstet med en spænde midt paa brystet, findes ogsaa, men paa den svenske gaar kappen over til venstre, hvorved rike folder fremkommer. Det er eiendommelig i denne statue



Fig. 121. Statue paa vestvæggen i Trondhjem.

at se kombineret en række av disse høigotikens kappemotiver, som ialfald i Norden ikke hadde saa ivrige dyrkere som i Trondhjem. Denne høigotiske Olavs-type holder sig længe, og den avløses først av krigeren i rustning. Et godt bevis herpaa er det av Dr. Otto Janse samme sted offentliggjorte billede fra Länna.

Fra Grong er en sittende Olavs-figur (fig. 120) med alle høigotikens typiske folder. Det er et godt arbeide, der maa tænkes nær vestfaçademesterens stil.

Nr. 13 er av Maschius gjengit som helgen. Ganske svakt bøiet holdes med høire haand kappeflikerne, mens overstykket ligger let over skulderen (fig. 121). Den nedre del falder i rette folder. I meget ligner denne figur tidens Madonna-statuer, og det synes næsten, som om en saadan har staat for mesteren. De rette, dype, tunge folder kom sterkt frem. En torso viser samme plastiske figur (fig. 122). Det er igjen den samme stil, som man finder i Paris, hvor selve St. Etienne har disse rette folder (fig. 126 a).

Var denne statue endnu noget tilbakeholden likeoverfor den nye dragtbehandling, saa viser dog et par andre, at vor mester kunstnerisk fuldstændig har arbeidet sig ind i høigotiken. En Johannesstatue (fig. 123), engelfremstillingen (fot. 985) samt en tredje (fot. 1102, muligens ogsaa fot. 1576) viser hans arbeide med høigotikens mest yndede motiv: kappens ene flik holdt op av venstre haand, hvorved store folder lægger sig rundt underlivet. Kjortelen om brystet ligger fri, men vi har ingen unggotisk krusning, ingen lek med de smaa brystfolder.



Fig. 122. Del av en statue. Fra vestfaçaden i Trondhjem.



Fig. 123. Johannes-statuen paa vestfaçaden i Trondhjem.



Fig. 124. Hellig erkebiskop, St. Nicaise. Vestfaçaden i Trondhjem.

Den store stils plastiske massevirkning har ogsaa bemægtiget sig kjortelbehandlingen. Ved midjefæstet ligger dype folder. Tilsynelatende likegyldig, men sikkert beregnende falder saa de store og smaa folder, der samler sig opunder venstre arm, for saa atter at falde ned i de samme forenklede, virkningsfulde linjer, som nu engang er den store stil, de klassiske perioders smak.

Denne folderike statue har vi som sagt i tre, som det synes, noksaa like repliker. Direkte at paavise forbilleder for disse arbeider vil være vanskelig. Virkelige kunstnere var ikke mere kopister i gotiken, end de er nutildags, selv om vi ikke altid har saa let for at se forskjellen. Vi vil nu uten vanskelighet se den individuelle opfatning av et landskap, mens vi ikke har let for at opfatte det i foldemotivernes linjevirkning. Ogsaa her kommer trønderkunstneren ind i den nordfranske eller kanske bestemtere ind i Pariserstilen. Men ogsaa her var der forskjellige kunstnere, der arbeidet med de samme motiver.


Fig. 125. Hellig biskop, vestfaçaden i Trondhjem.

Efter Maschius' stik fandtes 5 statuer med geistlig dragt, hvorav to nu er bevaret. Her gaves mindre anledning til alt det foldespil, som gotiken yndet. Men de er dog helt præget av høigotikens stil. St. Denis eller St. Nicaise (fig. 124) har regelmæssige folder, tre større bølger nedover med nogen mindre imellem. Den anden geistlige helgen (fig. 125) har derimot paa dragtens overstykke omtrent ikke folder eller blot svakere antydninger, mens de nedenfor er av mere uregelmæssig karakter, fremkommet ved, at den ene haand holdes høiere end den anden. Fra den tidligere nævnte portal findes i Cluny-museet to geistlige statuer, der begge er nær ind paa trønderens stil (fig. 126 b, c). Vi har ogsaa her de mere regelmæssig grupperte folder, og vi har den anden statue, hvor folderne falder mere uregelmæssig, lidt paa skakke.

Arkitekten for vestfaçaden i Trondhjem har vistnok fra først av hentet sin kunstneriske utdannelse i England. At senere fransk indflydelse kan ha gjort sig gjældende er vel sandsynligt. Istedenfor portaler med statuer


a b c
Fig. 126. Statuer fra St. Etienne-portalen. Cluny-museet, Paris.

fandtes her gallerier. For relieffer, denne franskmandens yndlings-utsmykning, var der liten plads i Trondhjem. En liten relief med fremstilling av den ytterste dag findes dog, rigtignok i meget defekt skikkelse (fig. 127). Fra gravene reiser sig de døde, midten er en Kristusfigur, Maria sitter ved hans side. Rundt om i Frankrike findes fremstillinger av denne store slutningsscene i det livsdrama, som middelalderen med saa stor kunstnerisk fantasi utformet.

VESTFAÇADE-MESTERENS HOVEDER.

Det skulde for norsk filologi være en interessant opgave at fremstille den stigning i menneskeskildringen, der kommer frem i sagaen under denne tid. Jeg tror flere steder at ha set, ikke bare i de oversatte sagaer, men ogsaa i vore egne, en paavirkning av den gotiske kunst. I beskrivelsen av kvinden kommer flere farverike adjektiver ind. Kunstneriske uttryk benyttes, og jeg tror, man vil kunne gjenfinde i beskrivelsen f. eks. stigningen til den type av høigotisk gentleman, som tydelig spores i billedhuggerkunsten. Vi er saa heldige i vor mester at ha et par av disse stadier bevaret, baade et unggotisk og et mere høigotisk. At disse hoveder er av samme haand,

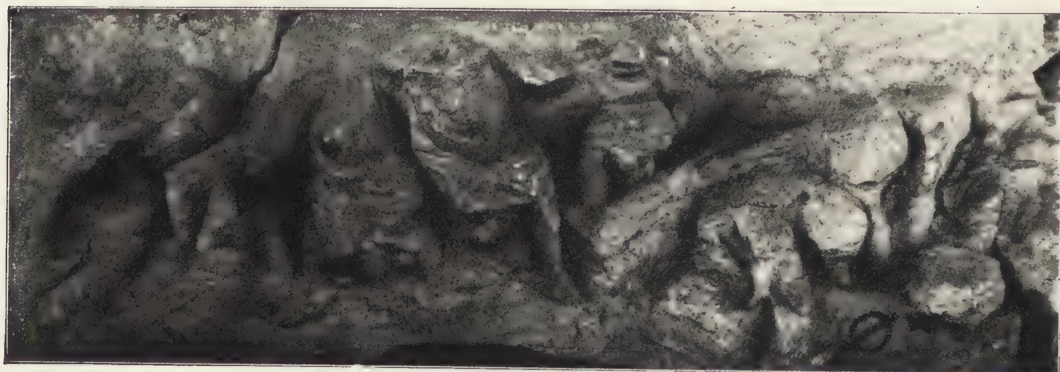

Fig. 127. Den ytterste dag. Ødelagt relief i Trondhjem.


Fig. 128. Fundet hoved. Trondhjem.

er utenfor al tvil. Vi har saaledes ogsaa her træk av ældre kunstlag, som ofte i smaating kommer frem i hans kunst.

Det første hoved, der er sterkt ødelagt, tilhører den unggotiske type (fig. 128). Skjegget sitter i tre rader nupper. Skjegget er ældre og forekommer paa ottekanten. I Frankrike findes samme behandling i Chartres. Det er mulig, at dette arbeide tilhører den unggotiske mester, der arbeidet her oppe.

I typisk form har man det alvorlige, ældre hoved, fig. 129. Skjegget, der i streker falder ned om haken, viser dette. Desuten i behandlingen av øienbrynene. Skjegbehandlingen om munden er ganske egen. Jeg har ikke set den anden steds. Selve typen er en nordisk omdigtning av den parisiske Kristus-type (fig. 130), der igjen er en omsætning i et kraftigere sprog av den litt veke Chartres-type. For saa vidt er det en interessant stigning. Kristus-typen fra Paris har dette rolige, alvorlige — dette typisk mandige med en understrøm av mildhet fra Chartres-skolen. I vort arbeide vil man med lethet se, at kunsten er draget længer mot nord. I Chartres drømte unggotiken, alt

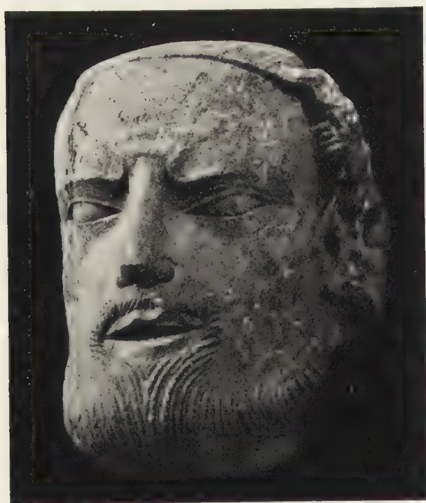

Fig. 129. Fundet hoved. Trondhjem.


Fig. 130. Kristus fra Notre Dame i Paris.



Fig. 131. Kristus fra Amiens og fra Paris, samt: den hellige Jakob fra Beauvais.

var vekt, i Paris blev stilen mandigere. Trondhjems-mesteren gjorde den haard og kraftig.

Fra 1220—1230 findes fra Amiens et alvorlig, overordentlig virkningsfuldt Kristus-hoved (fig. 131). Høiere op kan kunsten neppe naa i mægtig virkende forenkling av Frelserens træk. Det er unggotikens mandsideal med noget av typens stigning. Pariser-typen, noget senere, blir straks elegantere (fig. 131), og man har her i dette krusete skjeg, det lidt spotske smil om læberne, det rikere haar alle træk, der former sig til høigotikens elegante herre. Josef-mesteren i Reims former utviklingens klassiske type (fig. 132). Den mere borgerlige type er den hellige Jakob fra Beauvais (fig. 131), mens den engelske synes mere at være en kraftkar (fig. 133).

Mellem Pariser- og Reimsertypen ligger vor (fig. 134).



Fig. 132. Josef fra Reims.



Fig. 133. Kongehoved fra Lincolns englekor.

Den staar nærmest Parisertypen, likesom St. Nicaise med det noget rikere skjeg (fig. 124). Det førstnævnte hoved (fig. 134) har dog en liten karakteristisk heldning mot Josef-statuens flothet. Skjegget er noget kortere, krøllerne sterkere fremhævet, hvilket gir uttrykket noget av den samme flothed. Karakteristisk er ogsaa her øienbrynets eiendommelige linje samt haarbehandlingen. Jeg vet ikke at ha paatruffet disse haarlokker nogensteds i gotisk skulptur. Det er den gamle byzantinske haarbehandling, der her gaar igjen, et eiendommeligt arkaisk flettemotiv, som vor mester har sat paa sit mest moderne hoved, et av de mange smaa træk, der gjør det sandsynlig, at vor mester er opfødt litt ute i periferien av en stil, hvor gamle træk som kjære erindringer har lettere for at holde sig.



Fig. 134. Fundet hoved. Trondhjem.

Til sammenligning kan det ha sin interesse at se det engelske hoved av samme type. Det er fra englekoret i Lincoln. Flere av hovederne hører til denne type. De er store, tunge, litt grovere, skjegget større og noget uryddigere. Noget av øienbrynslinjen fra vor mester findes her. Men som helhet maa man si, at disse engelske hoveder staar kunstnerisk tilbake for vore norske. Jul. Lange ser i sin indledning til «Sergel og Thorvaldsen» ikke alene disse forskjellige hoveder som portrætter, men fortsætter: «Naar jeg i Throndhjems Domkirke havde fordybet mig i disse friskt og bevægeligt opfattede Aasyn og derefter kom ud paa Byens Gader, troede jeg endnu at gjenkjende Nationalfysiognomiet.» At i den realistiske gotiske kunst levende personer har paavirket de forskjellige typer, og at flere av disse derved er blit rene portrætter, kan man nok gaa ut fra. Det er en fortræffelig hirdmandstype i det sidst omtalte skarpøiede, høinæsede hoved, og saadan har sikkerlig et par av dem set ut. Men det er neppe noget nationalfysiognomi, men snarere en kosmopolitisk gotisk verdensmandstype, noget haardere og barskere kanske, men heller ikke mere nationaliseret, end de gjængse verdenstyper til alle tider blir.

Vor mesters bedste arbeide er Johannes-statuen (fig. 123). Ogsaa hovedet er interessant. Fra issen falder haaret litt streket ned. Først omkring selve ansigtet begynder fylden. Johannes-hovedets endnu strenge træk blir likesom indrammet og fremkalder noget av den idealitet, som kunsten oftere synes


Fig. 135. Johannes-hoved fra Notre Dame de Couture i Le Mans.

at se i rik haarfylde. Denne behandling forekommer ikke ret ofte i tiden. Hvad vor kun antyder findes i tidens senere Pariserstil helt utviklet. Men typens tidligere former findes ikke her. I Paris selv er, som anført, litet bevaret av ældre ting, og man faar gaa til omegnens kirker for at finde det beslegtede. Her findes ogsaa en Johannes-statue, der viser den tidligere maner. Det er en Johannes-statue fra apostelserien fra Notre Dame de Couture i Le Mans (fig. 135). Det er et unggotisk arbeide. Den ældre stil faar de nyere dype foldekammer. Vi har det samme forsøk til rikere behandling med haarets modellering ut fra hovedet og de enkelte haarrundingers mere lunefulde fald. Denne bevægelses næste skridt er et englehoved fra Paris (fig. 136). Her er det hele blit rikt og samtidig parisisk smagfuldt. Grundmotivet er det samme med pandekrøl og rigdom paa siderne. Vor mester staar da mellem Le Mans-arbeidet og dette. Det er adskillig, som tyder paa, at denne rike haarbehandling har været yndet i den nu paa arbeider saa ribbede ældre Pariserskole.

Ogsaa i Amiens har vi paa linteau'en over «den gyldne port» en liten Johannes med beslegtet haar. Vor statues haarbehandling er mere utviklet end den i Le Mans; Johannes-statuen i Amiens er finere, mere artistisk. Fra Sainte Chapelles apostelserie har vi en haarbehandling, der fører like over i barokens store paryk (fig. 137). Næsten som en buskvekst ligger det om hovedet ikke ulik Zeus Otricoli, hvor Furtwängler ser en Praksitelisk omdigtning av et Myron-ideal. Der er i virkeligheten over disse merkelige Sainte Chapelle-apostler stilistiske strømninger, der minder om den efter-Fidiaske stil — noget Skopas med en liten stemning fra Praksiteles. I denne rike haarbehandling paa Sainte Chapelle-apostelen ser jeg paa samme maate en omdigtning av ældre Pariser-ideal —


Fig. 136. Englehoved fra Notre Dame, Paris.

det lille englehoved viser stilens sirlighet, Le Mans den unggotiske stilstigning og Chapelle-hovedet hele rigdommen, med begyndende baroke strømninger. Imellem disse synes vort Johannes-hoved netop at gjenspeile det øieblik, stilen endnu eier den gamle strenghet, men føler sig frem mot de nye idealer. Likesom antiken har tapt sin ældre Zeus-type, har Pariserskolen tapt sin ideale Johannes-statue fra brytningstiden. I vort trønderske arbeide tror jeg at se en gjenspeiling av denne type.



Fig. 137. Apostel fra Sainte Chapelle, Paris.

Johannes-statuens haar falder i store krøller nedover bakhovedet. Gotiken hadde ogsaa en anden maate at fremstille den rike haarfylde paa. Det likesom flagret ut. I Trondhjem har man en typisk fremstilling herav (fig. 138). Det samme findes i Reims (fig. 139). Likheten er iøienfaldende. Ut fra kindet falder haaret bakover i flotte, sikkert huggede lokker. Det er det samme som i Trondhjem, men her oppe er der likesom kommet blæst i kvindehaarets lokker. Munden har paa begge hoveder det samme litt kolde gotiske smil. Ogsaa dette er en litt ældre smag, som bidrar til at karakterisere vor kunstner. I haaret er han utviklet høigotiker. Han har ikke likt det søtladne smil, som tiden søkte at arbeide frem. I det hele tat møter man stadig hos ham et ældre, litt haardere syn paa mennesker end den, høigotiken i Frankrike yndet. Smilet har her en helt arkaisk karakter.



Fig. 138. Fundet hoved. Trondhjem.

Dette eiendommelig haarde træder ogsaa tydelig frem ved et andet hoved (fig. 140). Under høie øienbryn er selve øiet smalt tegnet. Munden bestemt. Kinderne klassisk avrundet. Haaret falder ned i rolige bølger. Paa hovedet

en hat. Der er noget koldt over hele uttrykket, der bringer en til at tænke paa Athene, den kloke kvindes klassiske repræsentant — emancipationskvinden, om man vil. Jeg har ikke til denne eiendommelige, sikkert formede type set noget tilsvarende blandt den franske skulptur. Vil man indlate sig paa hypoteser, kan man jo mene, at dette mandige kvindeideal laa mere for den nordiske middelalder — det er strids- og sagakvinden, der her har faat høigotisk utformning i klassisk forenklede træk. I hvert tilfælde er hun fjernt fra den samtidige trubadurkvinde, der som gudsmoder i hele sin charme staar foran sydportalen i Amiens, «soubretten fra Picardie», som Ruskin kaldte hende.



Fig. 139. Englehoved fra Reims.

PARISER-KUNSTNERE OG SLUTNINGS-KARAKTERISTIK.

Under behandlingen er flere ganger Pariser-material trukket frem til sammenligning, og jeg tror ogsaa, det er i denne by fremfor i nogen, at oprindelsen til vor mesters kunst er at søke. Da vestskibets grundsten blev lagt 1249, maa man tænke sig et aar som 1260 til den begyndende plastiske utsmykning av vestfaçaden. De ældre kunstnere tilfredsstillet ikke. De store franske katedralers utsmykninger var godt kjendt her oppe. Med de forbindelser, der stod til en erkebiskops raadighet, har det sikkert ikke været vanskelig at hjælpe en ung kunstner frem, naar han i de franske hovedmestres verksteder vilde studere gotisk plastik. Han kan saa ha besøgt Amiens, hvis arbeider allerede i aartier var færdig, beundret den rolige monumentalitet, men fundet arbeiderne noget gammeldagse. Unggotisk skulptur i Trondhjem var allerede forbi Amiens. Han har vel ogsaa været i Reims og her følt sig slaat av rigdommen. Josef-mesteren kan han ha set og talt med. Men i selve Paris synes han dog at ha lært mest. Efter den kunstneriske rigdom i Reims, hvor høigotiken fødtes, kommer stilbevægelsen over til Paris, der nu igjen tar ledelsen. Hvilke var saa de tidens Pariser-kunstnere, der arbeidet her i midten av aarhundredet? Høigotiken var kommet hid, og hovedrepræsentanten er den av mig oftere nævnte mester til søndre tverskibs portal, St. Etienne-portalen paa Notre Dame. St. Etienne-portalens mester har lidt samme skjæbne som de fleste av Pariser-gotikens billed-

huggere: det er hovedsagelig relieffer, der er bevaret av deres kunst. Disse viser vor mester som en elskværdig og folkelig kunstner med en utpræget «Lust zum fabelieren». Alle Pariserens elskværdige egenskaper samles i denne harmoniske gotiker, der eier alle de klassiske egenskaper, som man gjerne tror er uforenelig med navnet gotik. Relieffet med den hellige Stefanus' martyrdød og begravelse er helt populært. Det næste skildrer den hellige Stefanus, der prædiker og omvender (fig. 141), og saa tilslut hans dom. Ved samme portal findes en række folkelivsbilleder, hvor man har trodd at se en bestemt scene i universitetets historie, nemlig en række studenteroptøier. Det er ikke sikkert;[20] men i hvert tilfælde er parisisk studenterliv populært fremstillet i høigotikens maateholdne stil. Denne mesters stil er meget utbredt. En gjentagelse av hans Pariser-arbeide findes bevaret ved portalen i Meaux, hvor statuerne, rigtignok uten hoved, endnu staar paa sin plads (fig. 142). Ogsaa i retablet fra St. Germer (Oise), nu i Clunymuseet, tror jeg at se et arbeide fra samme verksted.



Fig. 140. Hoved fra vestre gavl i Trondhjem.

Hans indflydelse spores langt ind i det 14 aarh. Paa utsiden av korskranken i Notre Dame har mester Jean Ravy og hans nevø Jean Bouteiller arbeidet i første halvpart av det 14 aarh. scener fra Kristi tid. Her sporer man trods nyere strømninger en fastholden av Etienne-mesterens stil. Det samme gjælder ogsaa apostelstatuerne fra St. Jakobs-kapellet, utført i første fjerdedel av samme aarhundrede av Vilhelm fra Noutriche og Robert fra Launoy. Folderne blir nu store, lange og faar imellem noget av bølgeslags regelmæssighet. Men man føler tydelig, at der blot skal et vindpust, og man er inde i barokens dragtbehandling med de store folder i uro med alle bevægelsesmotivernes nye muligheter.

Der er noget explosivt i den franske folkekarakter som i den franske

kunst. Alle en stils muligheter forfølger de hurtig med en enestaaende artistisk sporsans. Hurtig tar de den ytterste konsekvens av en kunstnerisk bevægelse. Dette merkes tydelig i Pariserkunsten omkring 1250. I motsætning til St. Etienne-portalens mester, hvis arbeider maa tænkes utført i slutten av 50-aarene, staar den yngre av mestrene av apostelrækken ved Sainte Chapelle (fig. 137). Denne bygning blev som bekjendt fuldført 1247. Stilens explosive elementer, som Josef-mesteren i Reims hadde, har ogsaa denne kunstner. Gevantet er her saa helt hovedsaken, og det menneskelige legeme synes rent at være et stativ, der bærer dragtens fyldige folder. I denne kunstner ser man den gotiske baroks formler først fremsat. Han har sterkt paavirket Pariserstilen, f. eks. i Madonnaen fra Notre Dame i Paris og den fra Porte dorée i Amiens, der helt tilhører Pariserstilen.



Fig. 141. Detalj av St. Etienne-porten (nordre tverskib). Notre Dame, Paris.

Like overfor disse franskmænd var vor mester nordlændingen. Han var forsigtig, saa den nye stils magt og har interesseret set paa enkelte radikale træk. Han har f. eks. i Johannes-statuen benyttet sig av den radikale mesters pompøse folder, men avdæmpet de baroke elementer, med andre ord modereret stilen. Mest tiltalt har vor trønder følt sig av St. Etienne-mesteren, der holdt sig paa høigotikens gyldne middelvei, var stilens Rafael, dens elskværdige og maateholdne kunstner.

I de store foldestatuer har han gaat samme veier som vor trønder, og hans motsætningsforhold til de kunstnere, der elsker at arbeide med stilens sprængstof-elementer, er endnu sterkere end hos vor kunstner. St. Etienneportens mester er i sin dragtbehandling ikke uten en viss ensformighet. Han lar dragtens rolige folder i en viss høigotisk elementærstil gaa over figuren. Dette kommer særlig frem i den geistlige dragt. Men netop her er slegtskapet med vor trønder tydeligst. I Johannes-statuens folder er noget av Chapellemesteren. Tænker man sig vor kunstner opholde sig i Paris engang i 60-aarene, har man en sterk gjærende tid. Som andre kunstnere, der i denne

tid reiste omkring, har vel vor trønder, hvor moderne det end høres ut, reist og studeret, lært hos tidens mestre, tat skisser, som han senere anvendte. Det bevarede material taler med tilstrækkelig tydelighet herfor. Det har tidligere været antat, at han var en franskmand. Dette tror jeg med bestemthet at kunne benegte. Hans stil, der paa flere springende punkter er fransk, har dog, som man saa, smaa træk, der absolut ikke er franske, f. eks. i øienbrynenes tegning og i arkaiske reminiscenser i haarbehandlingen. Jeg tror heller ikke, han er englænder, tiltrods for at der i England findes enkelte spor av den eiendommelige øienbrynbehandling. Lettest tror jeg, det er at forklare ham som utgaat fra ældre verksteder i Trondhjem, hvorfra han arvet disse egenheter. Han kom saa til Paris. Saadan har ogsaa andre kunstnere studeret. I Freiburg-portalen ser Goldschmidt tydelig paavirkning fra Paris. Av særlig interesse er Bamberg. Efter den ældre kunstner i byzantinsk paavirket stil kom en yngre, der hadde studeret i Reims. Man antager, at det var i slutten av 50-aarene, han maa ha opholdt sig her. I motsætning til vor trønder, der vel sandsynligst kom til Frankrike ti aar senere og da til Paris, blev han grepet av en anden kunstgruppe. Det var den sterkt antikiserende kunstner i Reims (fig. 111), han nærmest sluttet sig til og fastholder dette paa et par prægtige statuer i Bamberg. Men ogsaa i de andre verksteder har han studeret. Vor trønder lærte den nye tids motiver, gjorde sig til vens med de «moderne», Bambergeren opsøgte de ældre kunstnere. Det kunde være interessant at sammenligne Bamberger-mesteren og vor trønder. Foruten de nationale og kunstneriske eiendommeligheter kan man her se, hvor forskjellig folk kan lære, selv naar de noget efter anno 1250 reiser ut for at studere.



Fig. 142. Portal i Meaux i nærheden af Paris.

Vestfaçadens mester rager op blandt middelalderens store kunstnere. Han tilhører en av disse lykkelige tidsaldre, hvor der synes fuld overensstemmelse mellem evne og vilje. Han er med andre ord klassiker. Det er saa, at vor tid kanske ikke netop elsker klassikere, og en kunstner, der vil mere,

end han kan, har altid nutildags at regne med en stor forstaaelse. «Kunst er det, man ikke kan, for det man kan, det er ingen kunst,» siger et spansk ordsprog. Vor mester fremstillede «det, han kunde», enkelt, klart og værdig under en bevægelses høisommer. At han formaadde dette, og at han kunstnerisk set naadde saa høit, skyldes ikke bare hans talent, men ogsaa heldige omstændigheter. Goethe har sagt et sted, at en kunstners storhet beror ikke bare paa hans begavelse, men ogsaa paa, hvad han har arvet. Han nævnte Shakespeare som arvtager til hele den engelske middelalders oparbeidede teaterkultur. Dette gjælder ikke mindst blandt bildende kunstnere, og det gjælder i særlig grad her. Vi har set, hvorledes de forskjellige strømninger utenifra avsatte sig hos os og ser i Trondhjem et par generationers billedhuggerkunst. Man stod foran vor middelalders hovedarbeide, anlægget av selve vestfaçaden paa vor nationalhelgens katedral. Tiden var moden, og den lykkelige arvtager meldte sig. Det er hans arbeider, der er søkt stillet sammen og belyst i forhold til tidens kunsteriske bevægelser. Han maa, som sagt, komme til at staa i kunsthistorien som vor middelalders klassiker, der tydelig viser, hvor høit vor kultur i denne tid stræbet.

SENERE STRØMNINGER.

REALISTEN OMKRING 1300.

Det er eiendommelig, hvorledes motsætninger under en sterk produktiv tid snarere fremhæves end avdæmpes. Vi er nu netop færdig med en kunstner, som synes at staa for en som den lykkelige kraft paa en stils høide. Paa en Sofokles følger ofte en Euripides uten netop derfor at naa de samme høider, og vi har nu i Trondhjem en kunstner med utpræget realistisk tendens. I den engelsk-norske menneske-fremstilling ligger iøvrig den hele tid et drag av realisme. Naar saa disse strømninger atter optræder, kan de i meget betyde en tilbakegripen paa egne gamle traditioner i motsætning til vestfaçade-mesterens mere kosmopolitisk-franske.

Den franske høigotik søkte at forme typen, tidens galante mand, tidens alvorlige eller milde o. s. v. I Trondhjem som i England ser man derimot en utpræget interesse for det individuelle portræt.

Belgiske og hollandske kunstforfattere vil gjerne se realismen opstaat i Flandern og Holland. Her skulde allerede tidlig realismens kunstevangelium være fremsat, og herfra skulde det saa være spredt videre. Enhver vet, at middelalderens realisme i de to brødre van Eyck har faat et prægnant uttryk, men deres kunst har en lang forutsætning, og realistisk følelse har man paa de forskjelligste steder i Europa under middelalderen. Skulde noget land ha forrangen, tror jeg, det blir England, der i hele middelalderen har set realistisk paa mennesket. Det 14 aarh. er en ny engelsk kunstperiode, her formuleres først de stilprinciper, der under navnet «flamboyant» over Flandern føres ind paa kontinentet. Denne stil har en sterk dekorativ tendens, og i ornamenterne, i kapitælerne og for at avslutte en dekorativ kombination, slutte en linje, benyttes stadig menneskehovedet. Her er dygtighet, rutine, rigdom paa iagttagelser. Naar dette material engang videnskabelig behandles, vil et overordentlig interessant kapitel til engelsk kunsthistorie indvindes. Endnu er litet gjort. I egnen om York har denne dekorative stil



Fig. 143. Fundet kongehoved i Trondhjem.

sat sine første store merker. Det er gravmæler, vægger og korskranker, som dekoreres, og her har man disse realistiske hoveder.[21]

Utviklingen av det realistiske portræt i England er litet undersøkt. Der skal her kun konstateres et rikt og interessant materiale og fremhæves, at det realistiske drag i de engelske portrætter sikkerlig har holdt sig under den idealiserende høigotiske strømning, som forresten aldrig optraadte sterk i England. I den norsk-engelske gruppe i Trondhjem har man ogsaa set det realistiske portræt. Litt efter vestfaçadens mester har vi heroppe en interessant kunstner. Hans særpræg vil straks bemerkes. Man kan kalde ham «realisten fra omkring 1300». Det er atter i øinene, vi skal finde hans særpræg. Han borer pupillen som et skarpt litet hul ind i øiet. Selve øiets sirlige tegning beholder han fra de foregaaende, desuten er partiet mellem øinene og over næsen ofte ganske særpræget.

En del av et kongehoved viser straks hans stil (fig. 143). Baade øinene og behandlingen mellem disse er typisk. At kongehovedet er et portræt er der noget, som taler for, og i saa tilfælde maa der tænkes paa Haakon V. Skridtet fra dette og til biskop-portrættet (fig. 144), er ikke langt. De samme øine, den samme behandling mellem øinene, den sterkt byggede næse, og hertil kommer saa underpartiet. En bestemt, fast mund viser den bydende kirkens mand. Det kan være et portræt av erkebiskop Erik Raude eller Eilif. Utvilsomt av samme haand er et hoved med mindre bestemt utseende (fig. 145). Det er vel en korbroder, og kunstneren har i biskophovedet villet gi uttryk for myndighet, i det andet mere for mildhet.



Fig. 144. Biskophoved. Ottekantens omgang i Trondhjem.

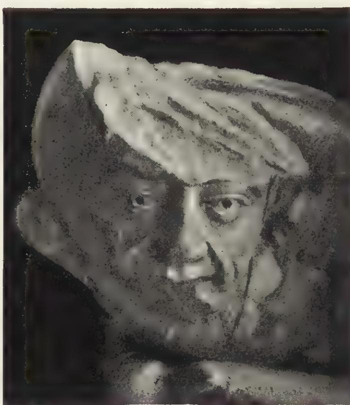

Fig. 145. Fundet hoved i Trondhjem.


Fig. 147. Fundet hoved i Trondhjem.

Atter et hoved præget av samme sterke realisme (fig. 146). Det er en snedig mand, kanske litt lumsk, fremstillet med en overlegen kunst. Her er ingen høihet, ingen ideal type, det er en indgaaende realistisk menneskeskildring, og denne torso er utvilsomt en av vor kunsts eiendommeligste og ærligste realistiske hoveder — et middelalder-menneske med noget av ræven og faaret i sig paa én gang. Hans øine er helt vor mesters.

Ind i denne gruppe hører ogsaa et smilende hoved (fig. 147). Det er et frisk, freidig ansigt, en nordisk, livslysten jente, som man næsten synes at ha møtt i en eller anden skibakke. Øinene er de samme. Men endnu tydeligere viser slegtskapet sig ved partiet om munden. Læberne er ofte brede, partiet om mundviken ligger i tykke, runde folder. Dette mundparti er typisk paa det smilende jenteansigt. Sætter man saa dette smil ved siden av hovedet (fig. 138) tilhørende vestfaçadens mester, vil straks vort jenteansigts frie

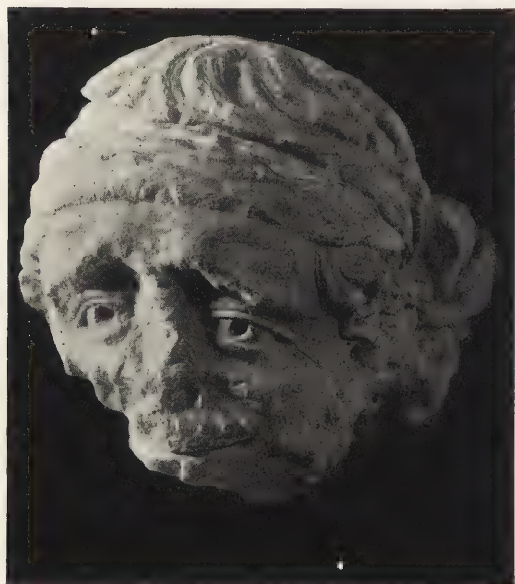

Fig. 146. Fundet hoved i Trondhjem.


Fig. 148. Fundet hoved i Trondhjem.



Fig. 149 a—d. Fra vestre gavl i Trondhjem.

smil træde skarpt frem i motsætning til det tidligere bundne. Fot. 1353 viser en torso med samme smil. Disse eiendommelig brede læber kan imellem faa et helt sanselig præg. Bevarede dele av et hoved viser en næsten moderne levemandstype (fig. 148). Den fine, krumme næse, de fete træk, de sanselige, til et litet skeptisk smil optrukne læber er av rammende karakteristik, samtidig som kunstnerens stil her er helt bevaret.

Flere av disse arbeider har tilhørt hele statuer, og jeg tænker da gjerne paa forhallen ved søndre indgang til skibet.

Det ligger i selve den stilistiske metode, at enkelte grupper maa fremtræde tydeligere, andre svakere, enkelte synes utvilsomme, andre ikke saa sikre. Til de sidste hører de hoveder, der nu skal gjennemgaaes. Mund- og øienbehandling har dog paa saa mange steder likheter — paa de uensartede punkter findes mellemled — at for mig kan gruppen tænkes som sammenhørende. Det er en del mindre arbeider fra vestfaçaden.[22]

Partiet om mundviken er vor mesters (fig. 149 a). «Mandshoved med helskjeg» (fig. 149 b) synes man tydelig tilhører samme kunstner som foregaaende hoved og skulde saa ogsaa bli et av vor mesters arbeider tiltrods for, at hans særpræg ikke er saa bestemt. Der

findes i disse sidste arbeider flere berøringspunkter med vestfaçadens mester. Ogsaa i øienbehandlingen ved «gjepende hoved» samt de to kvindehoveder. Øinene søker han at faa mere liv i og begynder med nogen store, utdypede pupiller. Det kunde ligge nær at anta, at denne gruppe hoveder paa vestfaçaden er ungdomsarbeider av vor realist, paavirket av vestfaçade-mesteren, men hvor dog hans kunstneriske særpræg allerede antydes. Senere utvikles selvfølgelig dette særpræg mere. Nordre portal ved skibet har ogsaa to hoveder, det ene skrikende, det andet fantastisk blaasende (fig. 150), et motiv, som i Trondhjem kan forfølges fra ottekantens tid. Det tilhører samme gruppe og kan tænkes som et arbeide av vor mester i den mere fantastiske retning.



Fig. 150. Fra skibets nordre portal i Trondhjem.

Saadan som materialet nu foreligger, synes det mig, som han har begyndt paa vestfaçaden med nogen mindre arbeider. Dernæst er der fundet en del hoveder, som man ikke rigtig ved, hvor har hørt hjemme. De er i sin karakter noget senere end vestfaçade-mesteren. Efter Maschius' stik har der ved domkirken i Trondhjem været en søndre indgang til skibet. I en note har Maschius skrevet: «Disse (to kavalerer) skuer syddøren, (nu) ganske sammenstyrtet, som fordum straalte med 60 marmorbilleder; paakostningen og utsmykningen forresten kunde man herav slutte sig til.» Efter dette har man foruten billedhugger-arbeiderne paa vestfaçaden havt en rikt utstyret portal. Ved undersøkelser i grunden er denne indgangsportal fundet, og det sees tillige, at denne maa ha været senere paasat. Der har altsaa i Trondhjem været et større monumentalt skulpturarbeide i gang efter vestfaçaden. Det ligger da nær at tænke sig, at efter den store opgave paa vestfaçaden er interessen i Trondhjem vaagnet, og en av de yngre mænd fra vestfaçaden har saa faat lov til at gi sig i kast med en ny monumental opgave. Det er spor av denne gruppe, jeg gjerne vilde se i de hoveder, der har en anden realistisk karakter og noget senere stil end vestfaçade-mesteren. Det er realismen, der særpræger vor mester. Trækkene om munden varieres, smilet blir realistisk, likesaa øinene. Det er ikke længer typen, men individet, der fremstilles. Vestfaçade-mesterens harmoniske syn gaar dog oftere igjen i hans arbeider. Man ser to kunstnere, der har fulgt med sin tid, og som nu arbeider

paa at smykke samme façade. Men netop under konkurrance-forholdet utvikler den yngre i sterkere grad sine særegenskaper. Den ældre har ført ind de store franske, høigotiske gevant-statuer, medens den yngres kunst præges av en fortræffelig observationsevne, en avklaret stils litt kolde syn paa mennesket. Man synes at se for sig en kunstner med de samme dype, gjennemtrængende øine, som han selv yndet at fremstille. Hans portrætstil omfatter det alvorlige, det slue, det milde, det lykkelige menneske. I to masker søker hans kunst op i det fantastiske. Men ogsaa der forstaar han at være den bevidste realist.

Intet bevaret arbeide med hel dragtbehandling kan jeg nu bestemme til hans stil, og mulig er, at han her blot kopierte den av vestfaçade-mesteren indførte maner. Vestfaçadens mester var den ældre, mere omfattende, en kosmopolitisk idealist. Realisten fra omkring 1300 synes efter det kjendte materiale at være et mere kritisk korrigerende talent. Dertil eiet han det rammende, det kunstneriske point.

SMAAMESTRE. REALISTENS ELEV. SYVHOVED-KAPITÆLENS MESTER.

Det gjentar sig oftere i kunstens historie, at der om en betydelig kunstnerisk personlighet danner sig en gruppe »smaamestre». De lærer av ham, bygger paa hans kunstneriske stil, fører den over i rutine. En kunstnerisk stigning har naadd sin høide, de personligheter, der kjæmpet, avløses av de mange dygtigheter. Allerede realisten gik andre veier, men han eiet likesom noget av en stor stils magt over sine hoveder. Efter en Dürers og en Grünewalds «store» stil har man i Tyskland en stor gruppe kunstnere — realisten Holbeins mange dygtige, flinke, dekorativt begavede elever, der gjerne sammenfattes under navnet smaamestrene. Dette er mere end et enkeltstaaende fænomen fra den tyske renæssance. Da korbuen i Trondhjem 1328 brændte, var den engelske gotik traatt ind en ny face. Man kalder gjerne denne stil den dekorerede. Det stilbundne opløses, de konstruktive problemer er løst, og en række helt dekorative tanker træder i forgrunden, — smaamestrenes tid begynder. Vi har ogsaa ganske rigtig i Trondhjem en hel del arbeider, der har smaamestrenes særkjende, nemlig sterk utnyttelse av foregaaende kunstmidler, dertil rutine og dekorativ sans.

Den første kunstner viser sig straks som «realistens elev». Ved to smaa hoveder (fig. 151 a—b), især ved det første, ser man realistens eiendommelige behandling av øienbrynene og partiet mellem disse, men det, som før var antydet, er her markeret, overdrevet. Det ene er et flot, livfuldt litet hoved.

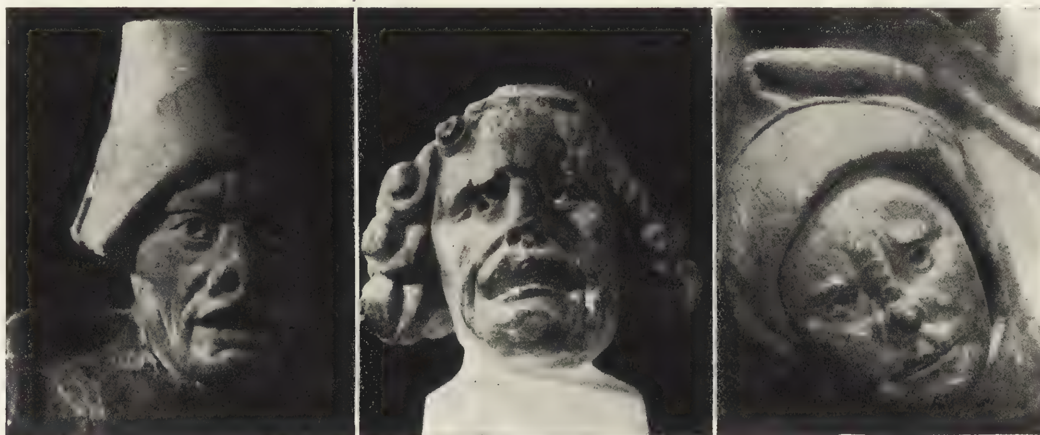


Fig. 151 a—c. Fundne hoveder. Munkehovedet fra ottekanten indvendig. Trondhjem.

I det andet flagrer haaret ut, mens øienbehandlingen er forladt. Endnu to lignende smaahoveder, utvilsomt av samme haand (fot. 1352 og 1351), viser yderligere hans maner, og fig. 152 gir vistnok hans maskekunst. Et andet arbeide er fig. 153 med sit rutinerede smil og med reminiscenser fra realisten. Det forekommer mig, at han i dette arbeide baade har vist sit elevforhold og sin smaamester-maner ganske tydelig. Her er en rutine, som gaar ind i det kjedelige med den flotte haarbehandling og øienpartiet fra sin lærer. I en gruppe munker er han derimot rammende. Her faar han noget av sin lærers skarpe syn. Det er portrætter fra geistlighetens magtperiode, selvbevidste og ubehagelige (fig. 154). Et alvorligere drag er over fig. 151 c. En gjepende geistlig er under korbue-gesimsen (fot. 1328). Av samme haand tror jeg ogsaa, den spillende figur fra den nordvestre arkadebue er. Det er et genremotiv, der helt gaar ind i hans stil (fig. 155).

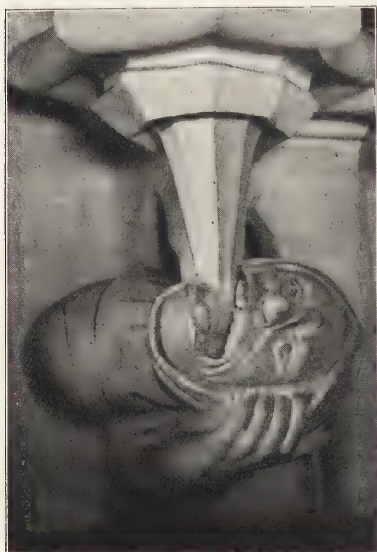


Fig. 152. Gjepende hoved paa korbuen i Trondhjem.

I disse arbeider viser han sig som «realistens elev». Paa korbuen og høikorets gesims findes en del arbeider, som staar saa nær indpaa hans stil, at jeg ikke tror, det er for dristig her at se samme



Fig. 153. Fra ottekantens omgang i Trondhjem.


Fig. 154. Fra ottekantens omgang i Trondhjem.

haand. De utvider i høi grad vort syn paa hans kunstnerpersonlighet og er i mange retninger karakteristisk for tiden.

Litteraturen er ofte en god hjælp for at klargjøre stil-strømninger, der behersker en tid. Det er noksom bekjendt, at efter ættesagaerne, med den knappe stil og de virkelighetstro skildringer, kommer mere og mere det fantastiske ind. «Lygisagaerne» med alle de overnaturlige væsener nedskrives og formes — eventyrene begynder. Rent stilistisk er det ganske interessant at se det overnaturliges, det fantastiskes utvikling. I den ældste normaniske tid søkte man kun at fremkalde en dekorativ uhyggevirkning, og det æstetiske program synes næsten at ha været det samme, som endnu hersker blandt vilde folk. Fastere form fik efterhvert disse hoveder ved alle smaadjævelenes dannelse. Saadanne unggotiske djæveltyper har vi i fig. 156. Nu vil man ikke mere det uhyggelige, men det fantastiske, ikke det gripende og rystende, men det morsomme og eventyrlige. Før gjorde ansigtet de vildeste grimaser — man har endnu selvfølgelig noget av dette — men man arbeider likesom mere paa bak menneskeansigtet at se et dyr, en ræv, en bjørn, en hund eller lignende. Det er eventyrskikkelser,


Fig. 155. Spillemand fra nordvestre arkadebue ved ottekanten i Trondhjem.


Fig. 156. Fundne hoveder i Trondhjem.

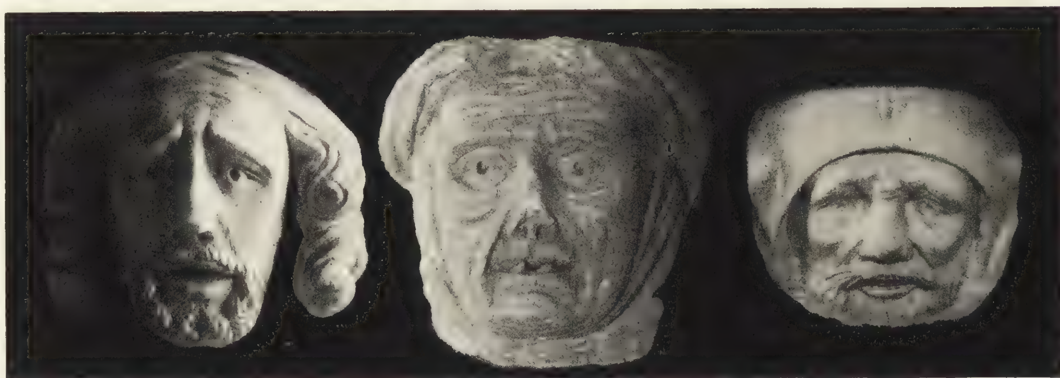


Fig. 157 a—c. Fra ottekanten og korbuens gesims i Trondhjem.

der kan skifte ham. Og disse typer har ofte dette fra eventyr, hvor grænseskillet mellem dyr og menneske holdes noget svævende.

Har «realistens elev» gjort denne gruppe, saa fører han sin kunst et skridt videre. Ind i det realistiske portræt er der kommet en viss eventyrstemning. «Det forskrækkede mandshoved» (fig. 157 a) viser tydeligst slegtskapet med den foran omtalte gruppe. Haaret har den flotte sving, øienbrynene noget av den samme behandling. Hele uttrykket er forfærdelse og kan for saavidt godt være et billede av mennesket, der pludselig stilles foran «det overnaturlige», en indledningstegning til eventyr om troll og uhyrer. Hele hans rammende, gode realisme kommer frem i fig. 157 b. Det gamle ansigt med rynkerne er sikkert tat og har over sig en gemytlig eventyrstemning. Man synes næsten at høre: «Der var engang en gammel kjærring, som blot hadde to tænder.» Den næste viser en slu mand med adskillig bred humor, en av de, der kunde narre selve gamle Erik, naar det knep. To gjepende ansigter tror jeg ogsaa hører til vor mesters arbeider.



Fig. 158. Fra korbuen i Trondhjem.

I gruppen af fantastiske dyr viser han sig helt som den dekorative eventyrkunstner. En gemytlig skipper synes omgjort til dyr og kravler nu om paa korbuen (fig. 158). Hvorvidt den næste er dyr eller menneske, er ikke godt at avgjøre, da spørsmaalet synes med vilje at være holdt noget svævende (fig. 159 a). Noget av ræven ligger bak. Adskillig fantasi er der over alle disse hoveder, imellem træder det menneskelige mere frem, imellem det dyriske. Man synes ofte, at ogsaa her skjuler sig portrætter,



Fig. 159 a—d. Fra ottekanten og korbuens gesims i Trondhjem.

og som Bøcklin i opgangen til Basel-museet fremstillet i masker en del av sine gamle uvenner blandt borgerne i sin fødeby, saa synes man, at bak disse dyr skjuler sig i dyremaske bestemte portrætter.

«Realistens elev» blev saaledes en kunstner av rang. Han arvet den ældres teknik, overdrev noget hans stil, men han indførte i sin realisme noget eventyrlig. I grunden er han vor første realistiske eventyrtegner. At beskjæftigelse med eventyrtegninger ikke hindrer et skarpt syn paa mennesker har vor moderne kunst i Werenskiold det bedste bevis paa. Realismen fulgte ogsaa vor mester gjennem hele hans kunst — ogsaa i den fantastiske.

Ved siden av den behandlede smaamester arbeider ogsaa en anden, der i særlig grad er stilens rutinist, en flot, man kan næsten sige elegant kunstner. Hans typiske og mest kjendte arbeide er den syvhodede kapitæl (fig. 170). Naar man en længere tid har holdt paa med stilistisk utskilningsarbeide, saa synes ens forskjellige bestemmelser saa helt naturlige og selvfølgelige. Grupperne har dannet sig efter et langt arbeide, og øiet har vænnet sig til at regne med en række smaakarakteristik, som ikke exakt kan lægges frem. En liten eiendommelighet ved haarbehandlingen kan gaa igjen i et arbeide, mangle i andre, saaledes er det ogsaa her. For mig staar disse to smaamestre skarpt adskilt, om der end kan være arbeider, hvor man kan være mere tvilsom. «Realistens elev» er den rikere begavelse, livfuldere personlighet, lægger en ganske anden fantasi i sit arbeide, den anden er et brukbart dekorativt talent, gjør alt

korrekt og godt efter sidste smaksretning. Typen er moderne, og det er næsten, som — man undskylde anakronismen — han hører hjemme som lærer i modelerfag ved en eller anden kunstindustriskole. For at søke at fremhæve forskjellen rent teknisk: «Realistens elev» arbeider med øinene. De er dype, stikkende, naar han vil karakterisere de mugne munke, selve øienhulningen gaar snart op i en trekant mot panden, eller øienbrynene reiser sig forskrækket op. Her er en stadig forskjellig utryksmaate, men ensartet teknik, det at skarpt utnytte øienbygningens forskjellige dele i sin karakteristik. Ofte overdriver han dette. «Syvhoved-kapitælens mester» bruker en og samme øienbehandling, det er en fast form, der gaar igjen. Og dette øie er et almindelig uten sterkere særpræg. Hans haar er flot, dekorativt, imellem litt streket. Kvindetypen er den almindelig smukke, «kunstindustrielle», et smilende, venlig pikeansigt, som man møter i antiken, i renæssancen og ikke mindst i vor egen tid. Jeg tror ogsaa, et par dyrearbeider er av ham, men de er noksaa fantasiløse. Hans hovedarbeide er syvhoved-kapitælen, der er rik og vakker. Munkeskikkelsen under har en virkelig dygtig karakteristik. Nær indpaa dette arbeide staar hovederne over midtindgangen til ottekanten (fig. 160, 161). Den strekede behandling ved mandshovedets haar gaar f. eks. igjen paa hoveder paa ottekantens omgangsvæg (fig. 162) og paa korbuens gesims (fig. 163).



Fig. 160. Fra midtindgangen i korbuen i Trondhjem.



Fig. 161. Fra midtindgangen i korbuen i Trondhjem.

Som helhet danner sig her billedet av den typiske smaamester, dygtig, kulturel, men uten sterkere særpræg. Han staar nær en kunstindustriel menneske-opfatning, der gjerne ser paa mennesket som særlig egnet i dekorativt utsmyknings-øiemed.



Fig. 162. Fra ottekantens omgang i Trondhjem. Kvindehovedet nyt.

SENERE ARBEIDER. KUNSTENS HJEMLIGE OPRINDELSE. SLUTNING.

Fra forskjellige kanter av landet kjendes arbeider med høigotikens folder. Det blir vel egentlig det 14 aarh.s stil. Kristian I's reisealter viser hele maneren overført i mere folkelig kunstindustri (fig. 164). Her skildres St. Olav, og man har omtrent alle høigotikens motiver, indimellem kanske noget av det tyngre, som senere kom ind. Fra kirkerne utover bygderne findes forskjellige arbeider.[23] Et godt krucifiks med høigotikens rolige behandling findes i Tjømø kirke (fig. 165). I anden halvpart av aarhundredet maa antages, at de stilbevægelser, der opløser høigotiken, ogsaa hos os begynder at gjøre sig gjældende. I Paris synes begge stilarter næsten samtidig at optræde allerede i det 13 aarh. Det er bevægelser, der i sig bærer kimen til en gotisk barok og en gotisk rokoko. Høigotikens folder blir pompøse, det er den samme stil, der sterkt gjør sig gjældende i Burgund og Flandern. Disse to omformninger av høigotiken fortsætter saa ind i det 15 aarh., hvor de forskjellige muligheter mere og mere utvikles. En Trøndermester, der har arbeidet flere statuer i træ, viser typisk denne stil (fig. 166); likeledes en staaende figur fra Fyrisdal (fig. 167). Den lille Madonna fra Grinaker har



Fig. 163. Fra korbuens gesims i Trondhjem.

den mere sirlige maner, der staar i skarp motsætning til Burgunder-baroken (fig. 168). En staaende biskop fra Haslum kirke i Oldsagsamlingen, Kristiania, tilhører samme kunst. Mest karakteristisk for denne tid blir kanske middelalderens vilde korsfæstelses-fremstillinger (fig. 169).



Fig. 164. Reisealter i hvalross-tand. Nationalmuseet, Kjøbenhavn.

De dype religiøse og æstetiske grunde, der ligger bak denne utvikling, skal ikke her berøres, men skridtet fra den seierrike kronede gud paa korset til det lidende menneske eier den samme stil-psykologiske grund som kunstens gang over i de smerte-vellystige fremstillinger i den italienske barok.[24] Det er «die Wonne des Schmerzens», som psykologer taler om, der utvikler en vildskap, som maa regnes til den senere stilhistories merkeligste utslag. Gudens fornedrelse er her skildret med dramatisk kraft, lidelsen, smerten og



Fig. 165. Krucifiks i Tjømø kirke.

døden utmalet i hele dens uhygge, og for saavidt er her et av de punkter, hvor kunsten fjernet sig længst fra det græske ideal: mot menneskefigurens herlighet stilles en kunstnerisk skildring av dens vanære, og denne vanære er vederfaret selve guddommen. Det er umulig fra græsk standpunkt at tænke sig noget tilsvarende. Vi har en række av disse krucifikser, der vel begynder allerede i det 13 aarh., men først i midten av det 14 aarh. er utformet i hele sin uhygge.

Spørsmaalet om, hvem der har arbeidet denne vor kunst, hvad der er hjemført og hvad der er hjemmegjort, vil altid i enkelte tilfælde falde vanskelig bestemt at besvare. Der foreligger endnu blot en begyndende stilistisk bearbeidelse av det 13 og 14 aarh.'s skulptur, og træskulptur i de forskjellige lande er omtrent ikke undersøkt. Stilen er meget kosmopolitisk, men der er ikke i noget land gjort synderlig forsøk paa at rokke paastanden om en hjemlig kunst allerede i denne tid. Selv den belgiske træplastik like indpaa de franske hovedcentrer behandles av franskmænd som belgisk. Betragtningen av vor middelalderske træplastik har ogsaa lidt noget ved det bekjendte importdogme, der har vildledet saa meget i opfatningen av vor kunst- og kulturhistorie. Karakteristisk er i saa henseende Reinert Svendsens uttalelse om de av ham offentliggjorte arbeider fra Balke kirke. De skal være nordtyske, «i hvert fald er de importerte, da de er av eketræ», og han bestemmer som følge herav: «samtlige billeder er ikke ældre end 1400,



Fig. 166. Madonna fra Skatval kirke. Videnskabers selskabs saml., Trondhjem.

snarere fra midten av det 15 aarh.». Samtlige billeder kan, som man saa, sættes til ca. 1250, eller litt efter, altsaa et feilsyn, forledet av importdogmet, paa ca. 200 aar. Desuten er ekmaterialet ingenlunde et bevis paa indført arbeide. Vore vikingeskibe var av ek. I den lille Mariastatue av ek fra Veldre kirke (fig. 37) er bjerk falset ind i arbeidet samtidig med utførelsen. Balke-mesteren har ogsaa utført et arbeide i furu. En række, ofte av den bedste skulptur, er desuten arbeidet i indenlandske træsorter. At der kan være indført enkelte arbeider er derfor selvfølgelig ikke utelukket, men den hovedsagelige del maa antages arbeidet hjemme, uten at man herfor kan fremlægge sikre beviser.



Fig. 167. Geistlig helgen fra Fyrisdal kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Vanskeligere blir spørsmaalet om kunstnernes nationalitet. Der er utvilsomt meget engelsk i Trondhjem, men dette kan igjen ha forledet til at se alt som engelsk. Der er i Trondhjem arbeidet næsten i 150 aar, og generation har fulgt paa generation. Jeg har fremhævet de forskjellige perioder og personligheter og enkelte ting, der kan tydes som skoletræk. Jeg ser ingen grund til at anta, at man, hver gang man trængte en kunstner, skrev over til England, især da den engelske skulptur, saa interessant den end er, i mange tilfælde ikke utmerker sig ved nogen overdreven rigdom. Det er langt naturligere at tænke sig, at blandt de dygtige stenhuggere, der slegt efter slegt avløste hverandre, har enkelte faat friere kunstneriske opgaver. De kan ha studeret ute og bragt med sig hjem sine skisser, eller selve bygmesteren, overlederen, kan ofte under sine reiser ha gjort studier. Flere arbeider har vel fremkommet under samarbeide med den mere bereiste og kundskapsrike arkitekt eller med en kunstnerisk interesseret geistlig.



Fig. 168. Madonna fra Grinaker kirke. Oldsagsamlingen, Kristiania.

Kunstnernavne i middelalderen er yderst sjeldne. I Toulouser-skulpturen fra det 12 aarh. har man et selvbevidst signatur: *Gilbertus — vir non incertus* — den ikke ukjendte Gilbert har arbeidet dette,

men forresten gaar man gjennem hele denne middelalderens store plastiske periode i Frankrike saagodtsom uten et navn. Burgunder-skolens dramatiske byzantinisme, alle de vaagnende kræfter ved Chartres' kongeportal, den kunstneriske rigdom og utvikling ved sideskibs-portalerne, den kraftige monumentalitet i Paris-Amiens og endelig det yrende kunstneriske liv ved høigotikens fødsel i Reims — alt dette ser man utfolde sig og kunstnergrupper dannes, men overalt det samme: mesterens arbeider er hans navn.[25]



Fig. 169. Krucifiks i Hurdals kirke.

Heller ikke i Norge er noget navn bevaret.[26] Nogen steder danner de kunstneriske grupper sig tydeligere, andre steder svakere, én kunstner er en almindelig arbeider i tidens stil, en anden søkende, særpræget; to unggotiske kunstnere, en søndenfjelds og en nordenfjelds, har samlet i sig de interessante elementer, der aabenbarer sig, like før en tid lægger frem sit modne program. Og dette modne program sættes op paa den store vestfaçade i Trondhjem av vor middelalders største kunstner. Noget senere fremtræder realisten med et rammende syn paa sin samtids mennesker. Og hans skole føles fremover, smaamestrenes tid begynder. Men intet navn kan fæstes til gruppeme. Av arbeiderne, der ofte er bevaret ødelagte og i brudstykker, kan man tydelig se skiftningerne i vor middelalders stil. Det er vor billedhuggerkunsts rikeste og lykkeligste periode. Fra mange kilder fremstaar denne kunst. Jeg har i dette arbeide søkt at følge denne bevægelse her i landet, efter hvert som den vokser sterkere og sterkere, like til det punkt, hvor atter nydannelser fremstaar. Eiendommelig nok falder disse sammen med politiske nydannelser for vort land. Med Sverre-ættens utdøen kommer vi ind i sen-middelalderens politisk som stilistisk skiftende og urolige tid, hvori de klare, logiske linjer synes ophørt. De kunstneriske tyngdepunkter forflyttes mot syd til Italien, mot nord til Flandern, samtidig som Tyskland fyldes med sære kunstneriske personligheter. Men vor kulturelle storhetstid var forbi. Naar den senere middelalders stilbillede engang hos os skal tegnes, saa vil dette bli langt mere kompliceret. De markerede træk er utvisket, og gam-

melt og nyt blandes heroppe paa en forunderlig maate. Ogsaa denne tid har sin kunstneriske produktion, men i sammenligning med den store, sterke bølge, der nu gik over Europa, er kunsten hjemme svak, ofte fremmed og importeret eller, hvor den optræder mere originalt, har vi den i gammeldags, dekorativt anlagt bygdestil. I motsætning hertil maa Sverreættens, det 13 aarh.s kunstutfoldelse i Norge regnes med i den almindelige europæiske utvikling, samtidig som den har et drag over sig av stor og myndig stil.



Fig. 170. Syvhoved-kapitælen.
Ottekantens omgang i Trondhjem.

ANMERKNINGER.

[1] Arbeider i denne kulturkreds er i den senere tid blit talrigere: En række studier er foretat av I. Romelly Allen, spredt i engelske tidsskrifter og fortidsselskapers publikationer. Adskillig er samlet i hans: «Early Christian Symbolism». London 1887. For Cumberland og Westmorelands vedkommende har W. G. Collingwood offentliggjort W. Calverleys papirer om billedkors («Cumberland and Westmoreland Antiquarian and Archæological Society». Extra series. Vol. XI. Kendel 1899). W. G. Collingwood har ogsaa offentliggjort flere avhandlinger over samme emne, f. eks. «Anglian and Anglo-Danish sculpture ind the North Riding of Yorkshire». Yorkshire Archaeological Journal. Vol. XIX p. 265—413. For Lancashire: Henry Taylor: «The ancient Crosses and holy Wells of Lancashire». Manchester 1906. I den fortræffelige katalog over Durham-bibliotekets stener, har saa W. Greenwell nedlagt en del av sine store arkæologiske kundskaper. For øen Man: P. M. C. Kermode: «Manx Crosses». London 1907.

[2] Charles Keyser avbilder i «Norman Tympana» en række arbeider, hvor motiver fra den nordisk-northumbriske kreds mere eller mindre tydelig kommer frem. Jeg skal kun henvise til Southwell, Hoveringham, St. Nicholas i Ipswich. Det er ældre dekorative kulturlag, der har præget den normanniske stil. Det samme gjælder den interessante portal i Kilpeck ved Hereford, der er præget av stilistiske brytninger. For mig kan ogsaa adskillig av de eiendommeligheter, der har gjort ornamenterne paa Bayeux-katedralen saa gaadefulde, forklares ut av stilfølelse fra de britiske øer.

[3] Der findes hoveder av primitiv karakter i Tromø, Fjære, Tveid, Hedrum, Selbu, Sakshaug, Herø kirker. Ved flere av stavkirke-hovederne har nok senere strømninger gjort sig gjældende.

[4] Ved Fjære og Sem kirker findes figur-fremstillinger i sten. Sinding-Larsen: «Fjære kirke». Aarbog 1906. F. B. Wallem: «Billedstene fra Sem kirke». Samme sted 1902. Desuten findes ved Nøtterø kirke mand- og dyre-

skikkelser, Rygge kirke har Kristus med to figurer ved siden, Lunner kirke dyrekampe og centaurer, som skyter, Nes kirke, Telemarken, mænd i kamp, Stavanger domkirke centaurer o. l. Ved Stiklestad kirke en sittende mand med noget senere stilfølelse.

[5] De firkantede Baahuslenske døpefonter er vel nærmest beslegtet med samme type og viser den samme forbindelse mellem Øst-England og det gamle Viken som Skjeberg-døpefonten. Se iøvrigt: Dukinfield Astley: «A Group Norman fonts». Norwich 1906.

[6] Der findes hoveder paa Ramnes, Borre, Tveit, Vaalers døpefonter. Ogsaa Vestby kirkes interessante døpefont, nu i Nordiska museet, Stockholm, har hoveder.

[7] Ogsaa andre beslegtede arbeider kjendes f. eks. fra Eggedal og et andet fra Dyste kirke, begge i Oldsagsamlingen. Ogsaa fra Granvin findes et i Bergens museum.

[8] André Michel vil i sin «L'histoire de l'art» heller se disse i forbindelse med Paris, og der er i virkeligheten særtræk, der neppe lar sig forene med Chartres. Nu findes der av denne Chartres-paavirkede Pariserstil saa yderlig litet bevaret, at dette kun kan bli gisninger. Særkarakteren forklares bedst ved mesterens studier i forskjellige av de samtidige franske verksteder. Denne særkarakter har for mig et saa sterkt præg, at jeg helst kunde tænke en rhinlænder som mester for arbeiderne. Her har vi, synes mig, Chartres-stilen opfattet gjennem en kunstnerisk høit begavet germaner. I det hele taget danner Rhindalen opover en kunstnerisk fure, der for Norden har været av den største betydning ogsaa for denne tid. Kulturlag har stadig skiftet. Paa rik romersk provinskunst fulgte karolingisk, de rhin-romanske bygverker møter man helt op til Lund. Desværre har ikke den gotiske plastik, foruten i Strassburg, i sten sat sig merker, men det synes, som verkstederne i Rhinbyerne bevarer de unggotiske franske kunsttraditioner. Flere Madonnaer med barnet eier hele «den franske ynde», i Tyskland siger man gjerne «forenet med germansk gemyt».

[9] Særlig er denne frihet fremhævet av E. S. Prior i hans «History of Gothic Art in England». London 1900. Men en saa fordomsfri fransk historiker som C. Enlart har fremhævet flere franske træk i den engelske arkitektur, ikke blot den utvilsomme stil fra Champagne i Canterbury, men ogsaa fransk indflydelse ved Chichester, Lincoln, Westminster. Se Enlarts artikel over engelsk arkitektur i Michel: «Histoire de l'art», I, 2 s. 70.

[10] Jeg har ikke set arbeiderne i original. Hr. arkitekt Carl Berner har tat nogen fotografier. Tegning av Chr. Christie findes i Foreningen til norske

fortidsminders bevarings arkiv og av Johan Meyer i «Norsk træskjærerkunst» III, 7, Kr.a 1905. Man faar dog ikke her det skarpe stilindtryk som av fotografiet.

[11] Forf. har skrevet en artikel om disse eiendommelige hoveder i Salisbury kapitelhus, der vistnok i løpet av aaret vil bli trykt i «Nordisk tidskrift». Ikke litet av den mere utviklede engelske portrætkunst under unggotiken samles her. Men der findes hoveder rundt om i engelske katedraler. De sitter ofte høit, saaledes at de er vanskelige at naa med camera. Schnaase har i sin «Geschichte der bildenden Künste» 5, s. 607 en række bemerkninger over denne fortræffelige portrætkunst, nævner dens «mesterlige realisme», «disse studier i det lidenskabelige og karakteristiske», «die Mannigfaltigkeit des Empfindens und Frische der Auffassung ist so gross, dass man über die Fülle von Geist, Talent und Gefühl erstaunen muss, die an diese meist übersehenen Arbeiten verschwendet ist.» Her er i virkeligheten et sidestykke til den romerske portrætkunst.

[12] Disse hoveder findes dels fra koret, dels fra skibet. Litt ordinært er fot. 1378 fra koret, beslegtet er fot. 1296. Med flat øienpupil er fot. 1357 og 1303. Mere utviklet stil har fot. 1316, 1324, 1350, 1362, 1365.

[13] Der findes desuten to figurer fra denne portal, som ved restaurationen ikke har faat tilbake sin plads. De er nu i Stenmuseet og har staat paa den ytterste av portalbuens tre dekorative baand. De har muligens symboliseret dyder (fot. 1300 og 1301).

[14] Antydet av tyske forskere og uttalt av Vøge. Forf. hadde observeret dette uavhængig herav og blev bestyrket i samtaler med G. Durand, Amiens, den grundige utgiver av det store monumentalverk over Amiens katedral. Ogsaa adskillig export av færdighugne Pariserarbeider kjendes.

[15] Desuten er nederdelen av en sittende figur med mere energiske folder bevaret (fot. 1325). Unggotik ser jeg ogsaa i fot. 1295 og i statuerester i fot. 1103. Det første tror jeg tilhører samme haand som de øvrige, det andet er av en langt underlegen kunstner.

[16] Forf. har i «Kult och konst» (hefte 1, 1906) samlet en gruppe unggotisk træskulptur. I aarbog for 1907 har jeg søkt denne stillet sammen med stenskulptur paa domkirken i Trondhjem. Efterat disse artikler var skrevet, har forfatteren hat anledning til at se store grupper gotisk kunst, som ikke tidligere var gjennemgaat. Jeg tror nu, som tidligere berørt, at det er rigtigst at se to grupper unggotik i Trondhjem, hvor jeg før saa én. Selve korportalen synes mig noget ældre. Her er de finere streker, med flere andre ældre motiver, i motsætning til de senere dypere folder. Korportalen

behandles under den ældre unggotiske gruppe. Til denne yngre derimot knytter sig den trønderske træskulptur.

[17] Særlig av L. Dietrichson, senest i «Vore Fædres Verk». Kr.a 1906. Jens Thiis i katalog til skulpturmuseets samling av avstøpninger. Kr.a 1894, s. 250.

[18] Den fremstillede har imidlertid pallium, erkebiskopernes tegn, og St. Denis var kun biskop. Erkebiskop var derimod St. Nicaise, Reims' helgen, der baade i Reims og ofte andensteds ogsaa avbildes med hovedet imellem hænderne. Det er C. Enlart, jeg skylder denne oplysning.

[19] Enkelte andre træk tyder paa forbindelse mellem Norge og Finland i middelalderen. Her findes, ifølge velvillig meddelelse av dr. Meinander, antemensaler i likhet med vore norske, og man har stolstader fra senmiddelalderen i likhet med de, der sandsynligvis hos os er skaaret av den trønderske snedker Peder Bottolfssøn. I 1493 korresponderte erkebiskopen i Nidaros med Åbo-biskopen om utbytning av relikvier av St. Olav og St. Henrik. «Medeltids altarskåp och træsniderier i Finlands kyrkor». Helsingfors 1908.

[20] M. de Verneilh (Ann. Arch. t. XXVI, p. 96). Male stiller sig tvilende. L'Art religieux, p. 399.

[21] Som f. eks. paa korskrankene i Beverley, York (1334), og Southwell, Lady Chapel'erne fra Southwell og Ely (1321—1349) samt Eleonor Percy's bekjendte grav (1336) i Beverley. Portalen mellem klostergangen og katedralen i Norwich, der har denne stil, bestemmer E. Prior til 1297.

[22] Disse «sokkelhoveder» er ofte meget ødelagt, hvilket ved flere umuliggjør en stilistisk undersøkelse. Der kan her tænkes forskjellige hænder. Fot. 1385 f. eks. falder adskillig ut av gruppen. Foruten de avbildede viser fot. 1394 det tydelige slegtskap med den smilende jente og 1389 med vestfaçademesterens kvindetype, fig. 143. Ved disse vestfaçade-hoveder, der neppe alle er arbeidet av samme haand, kan jo ogsaa denne gruppe tænkes selvstændig arbeidet av en egen kunstner, hvis traditioner saa realisten har utviklet videre.

[23] Fra Østsinnen og Hillestad har man i Oldsagsamlingen staaende figurer. Av sittende figurer findes flere med det høigotiske mere eller mindre tydelig, f. eks. St. Olav paa Østraat, flere sittende Madonnaer som f. eks. fra Dovre i Oldsagsamlingen, fra Fet, Hafslo i Bergens museum.

[24] Forf. har i «Strømninger under renæssance og barok» («Samtiden» 1901) berørt disse spørsmaal. Den paralelutvikling, som ligger i senmiddelalderen og baroken i det 17 aarh., kan her kun nævnes. Den findes paa flere springende punkter.

[25] Fra England kjendes tilfældigvis kunstnernavn ved et par arbeider.

Blandt den række kors, Edvard III lot opsætte, var Alicnor-korset, utført 1292—1294 av Alexander av Abingdon, «le imaginator», og korset i Northampton av William fra Irland, begge indfødte, men stilen den typisk kosmopolitiske fra aarhundredets slutning. Et andet interessant aktstykke har Prior og Gardner trukket frem, nemlig prisen, som blev betalt for de to figurer foran Westminster kapitelhus (fig. 87). For de to statuer, som er bevaret, er der betalt i vor tids penge ca. 1250 kroner.

[26] I Dip. Norv. I nr. 578 findes nævnt en billedhugger (bilæthamestare), som i 1401 i Tjølling kirke for 22 merker hadde repareret en Madonna-statue for kirken. Stenhuggere nævnes oftere. Hvad der findes av navne har H. M. Schirmer samlet i «Vore middelalderlige arkitekter og bygningsfolk» (Aarbog 1899).

Efter bogens trykning har jeg set to meget interessante arbeider fra Heggen kirke i Thaulows museum, Modum. Det ene fremstillet en Johannes av Balke-mesterens type, godt bevaret med adskillig av den gamle bemaling. Det har været del av en korsfæstelses-fremstilling. Det andet var et ødelagt krucifiks av byzantinsk type, nærmest beslegtet med Giske-mesterens Kristus.

Fig. 13, kongehoved fra Odda kirke, er en senere utvikling av det ældre kongeportræt, repræsenteret av kong Øistein, fig. 11. Henvisningen til billedet er kommet ind paa et litt for tidligt sted.

LITTERATUR.

Abel, John: Memorial of Queen Eleanor. London 1864.

Allen, J. Romily: Early Christian Symbolism. London 1887.

— Celtic Art in Pagan and Christian Times. London 1904.

Bendixen, B. E.: Kirkerne i Søndre Bergenhus amt. Indledning. For. til norske fortidsm. bevaring.

Bergner, Heinrich: Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905.

Bilson, John: On a Sculptured Representation of Hell cauldron recently found at York. Yorkshire Arch. Journal. Vol. XIX.

Bode, Wilh.: Geschichte der deutschen Kunst II. Die Plastik. Berlin 1887.

Bond, Francis: Gothic Architecture in England. London 1905.

Catalogue des moulages de sculptures dans les Galeries du Trocadéro.

Cattaneo, Raphael: L'Architecture en Italie du VI au XI siècle. Venise 1891.

Dehio, G. und G. von Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, 1891—1901.

Demaison, Louis: La Cathédrale de Reims, son Histoire, les Dates de sa Construction. Bulletin Monumental 1902.

Dietrichson, Lorentz: Christusbilledet. Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Opløsning. Kbh. 1880.

— De norske Stavkirker. Kr.a og Kbh. 1892.

— Omrids af den kirkelige Kunstarkæologi. Kr.a 1902.

— Vore Fædres Verk. Kr.a og Kbh. 1906.

Durand, Georges: Monographie de la cathédrale d'Amiens. Amiens—Paris 1901.

Enlart, C.: Manuel d'archéologie française. I, II. Paris 1902—1904.

— Origine anglaise du style flamboyant. Bulletin Monumental 1906.

Fett, Harry: Studier over middelalderens norske sigiller. Aarsberetning 1903. For. til norske fortidsm. bevaring.

— Søndre korportals mester. Samme sted 1906.

— Från unggotiken i det nordenfjeldska Norge. Kult och konst 1906.

— Hellig Olavs martyrgrav. Bidrag til ottekantens forhistorie. Bergens museums aarbog for 1908.

Fleury, Gabriel: Études sur les portails images du XII siècle. Mamers 1904.

Franck-Oberaspach, Karl: Zum Eindringen der französischen Gothik in die deutsche Sculptur. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII, 1899, s. 105 og XXIII, 1900, s. 24.

— Eine frankische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gothik. Kristliches Kunstblatt 1901.

— Die Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster. Düsseldorf 1903.

Goldschmidt, Adolf: Studien zur Geschichte der sächsischen Sculptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. Berlin 1902.

Guilhermy, M. F. de: Itinéraire archéologique de Paris. Paris 1855.

Gustafson, Gabriel: Norges Oldtid. Kr.a 1906.

— Et Fund av figurerede Guldplader. Aarsberetning 1899. For. til norske fortidsm. bevaring.

Hasak: Geschichte der deutschen Bildhauer des 13 Jahrhunderts. Berlin 1899.

Haseloff, Arthur: Eine Thüringisch-Sachsische Malerschule des 13 Jahrhunderts. Strassburg 1897.

Hildebrand, Hans: Sveriges medeltid. Stockholm. 1884—1903. I—III.

Honnecourt, Villard de: Album. Reproduction Ms. 19093 de la Bibliothèque Nationale. Paris.

Hope, W. H. St. John and Lethaby, W. R.: The Imagery and Sculptures on the West Front of Wells Cathedral Church. Archæologia LIX. London 1904.

Huitfeldt-Kaas, H. J. og Chr. Brinchmann: Norske sigiller fra middelalderen.

Janse, Otto: Medeltidsminnen från Öster-Götland. St.holm 1907.

— Om Olofskult i Uppland. Studier tillägnade Oscar Montelius. St.holm 1903.

Keyser, Charles E.: Norman Tympana and Lintels. London 1904.

Kondakoff, N.: Histoire de l'art byzantin. I—II. Paris 1886—1891.

Lange, Julius: Sergel og Thorvaldsen. Kbh. 1886.

— Menneskefiguren i Kunstens Historie. Kbh. 1899.

Lasteyrie, M. de: Etudes sur la sculpture française du moyen age. 1902. (Anmeldt av Vöge. Repertorium für Kunstwissenschaft 1903 s. 512.)

Lindner, Arthur: Die Baseler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg 1899.

M(einander), K. K.: St. Olofs bild från Rusko kyrka. Kulturhistoriska bilder. Helsingfors 1906.

Michel, André: Histoire de l'Art. To bind utkommet. Paris 1905.

Nicolaysen, N: Norske fornlevninger. Kr.a 1862-1866.

— Kunst og haandverk fra Norges fortid. Række I—II. Kr.a 1881—1899.

— Stavanger domkirke. Kr.a 1895.

— Om relikviegjemmer i norske kirker. Historisk Tidsskrift Række 3, Bind 1.

Prior, Edward: The Statues of Wells, with some comtemporary foreign Exemples. Journal of the Royal Institute of British Architects. Vol XI, s. 3, nr. 12.

— and Arthur Gardner: English Mediæval Figure-Sculpture. The Architectural Review 1902—1905.

Reymond, Marcel: La sculpture florentine. Florence 1899.

Rygh, O.: Norske Oldsager. Kr.a 1885.

Salin, Bernhard: Die altgermanische Thierornamentik. St.holm 1904.

Schmarsow, August: Das Eindringen der französischen Plastik in die deutsche Sculptur. Repertorium für Kunstwissenschaft XXI, 1898, s. 417.

— St. Martin von Lucca. Breslau 1890.

Schirmer, H. M.: Vestfronten i Throndhjem. Teknisk Ugeblad, nr. 49, 1907.

— Dragehoveder. Aarsberetning 1905. For. til norske fortidsm. bevaring.

Schück, Henrik: Studier i nordisk litteratur och religionshistoria. St.holm 1904.

Svendsen, Reinert: Beskrivelse af Mariatavlen i Balke kirke og de paa universitetet beroende billeder fra samme kirke. Aarsb. 1906. For. til norske fortidsm. bevaring.

Stadthart, C. A.: The monumental Effigie of Great Britain. London 1817.

Tikkanen, J. J.: Die Psalterillustrationen im Mittelalter. Leipzig.

Undset, Ingvald: Indskrifter fra middelalderen i Trondhjems domkirke. (Chr.a Videnskabs-Selskabs Forhandlinger, 1888, nr. 4.)

Violet-le-Duc: Dictionnaire de l' architecture. B. VIII.

Vitry, Paul et Gaston Brière: Documents de sculpture française du moyen age. Paris.

Vöge, Wilh.: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Strassburg 1894.

— Über die Bamberger Domskulpturen. Repertorium für Kunstwissenschaft. XXII, 1889, s. 94. 1901, s. 195, 255.

Weese, Arthur: Die Bamberger Domskulpturen. Strassburg 1897.

Woermann, Karl: Geschichte der Kunst. Band II. Leipzig 1905.

La sculpture en Norvège sous la dynastie de Sverre.

I

L'âge du bronze de la Norvège nous a légué les roches sculptées, ou «helleristninger» représentant des figures humaines faisant la guerre, pratiquant la chasse ou s'adonnant à la culture de leur terre.

A l'époque des migrations ethniques on trouve des têtes d'un style tout-à-fait décoratif (fig. 1), et même aussi des imitations directes de modèles classiques.

L'époque des vikings nous a fourni divers groupes, figurant des hommes et des femmes, comme on le voit dans les ors repoussés de la fig. 2. La tête de chariot trouvée récemment sur le navire d'Oseberg (fig. 3) est décidément carlovingienne.

De l'autre côté de la Mer du Nord, dans l'Angleterre septentrionale, il se forma bientôt une province de style scandinave. On a conservé un grand nombre de croix, où l'on retrouve côte à côte des motifs païens et chrétiens (fig. 4, 5). Un bon exemple de ce style, remontant aux environs de l'an 1000 est tiré d'une boîte appartenant au musée de Cluny (fig. 6). La fig. 7 contient des réminiscences des figures humaines d'origine irlandaise, tandis que la fig. 8 rappelle davantage le roman primitif.

Dans le style des Normans on retrouve les vieux procédés par stries (fig. 9 et 10), tandis que la fig. 11 nous fournit un portrait royal primitif. La représentation un peu maladroite de la figure humaine chez les Normans apparait dans les fonts baptismaux de la fig. 12, et dans le jeu d'échecs (fig. 14) trouvé aux Hébrides, vieille possession insulaire de la Norvège.

II

Au douzième siècle commença une renaissance médiévale basée soit directement sur les traditions de l'antiquité, soit sur les transformations subies à Byzance par ces traditions.

C'est en France que cette renaissance a son centre principal, c'est elle qui a formulé de la façon la plus tranchée le programme des ideés répondant aux divers styles. En Angleterre, le byzantin pur subsista plus longtemps (fig. 17). Les fig. 19—24 montrent ce que fut ce style en Norvège.

Dans l'octogone de Trondhjem, une série de têtes ont les cheveux et les barbes traités à la byzantine (fig. 27—29). Un autre artiste pousse le style à la caricature, fig. 32. Le byzantinisme sous sa forme la plus classique nous a légué des souvenirs très-harmoniques ans les travaux de Giske, fig. 34. Les fig. 35—39 montrent par d'autres exemples l'évolution de ce style.

III

Le jeune-gothique a son origine aux portails sud et nord de la cathédrale de Chartres. Le jeune-gothique anglais est moins libre, on y découvre encore des restes de byzantinisme. En Norvège aussi, le style est moins libre, avec une alternance de motifs empruntés au jeune-gothique et au byzantin (fig. 43—46). Le style est d'une façon générale un style de bas-relief (fig. 48—51).

Le modelage du St-Olav est basé sur une figure romane assise, et subit au cours de la période jeune-gothique des influences venues surtout d'Angleterre (fig. 52—55). Il y a dans le même style des figures de madone (fig. 57—63) et des crucifix (fig. 67—68).

On trouve à Trondhjem plusieurs têtes de style jeune-gothique. C'est un art fortement caractérisé, les yeux sont traités d'une façon absolument typique (fig. 69—73) une autre œuvre un peu plus faible est représentée fig. 74—75, et une troisième fig. 77—78. Au portail méridional du chœur de Trondhjem, le vêtement a un caractère primitif et les motifs ornementaux ont un caractère spécial de roman précoce. On date ce portail des années 1220 à 1230 (fig. 79—82).

Dans le groupe Paris-Amiens, la sculpture devient plus plastique. Le même mouvement se constate également en Angleterre, à Westminster et à Lincoln (fig. 86—88). A Trondhjem on trouve aussi un groupe de sculptures en pierre, dont on n'a plus que des fragments, et qui semble apparenté au groupe Westminster-Lincoln (fig. 90—91). De nombreuses œuvres en bois montrent le

même style (fig. 92—95). Le fig. 97 est une statue de S^{t}-Olav. Les fig. 98—100 sont dues à un artiste très-singulier, dont on a retrouvé les œuvres dans le Gudbrandsdalen. Dans le sud, on a à Balke un groupe typique de sculptures en bois d'un caractère spécial (fig. 101—108).

A la cathédrale de Stavanger il y a bon nombre de sculptures, surtout des têtes comme celle de la fig. 110.

IV

Le haut-gothique a son berceau à Reims et prend tout son développement au milieu du 13^{me} siècle. La progression du style se manifeste dans la plastique funéraire anglaise, et dans le chœur des anges à Lincoln. C'est maintenant qu'apparait à Trondhjem un artiste hors ligne dans la personne du maître qui a construit la façade occidentale. L'auteur cherche à prouver qu'on a affaire à un artiste des officines de Trondhjem, qui a étudié à Paris un peu après 1260.

Le costume est français de caractère, mais les sourcils sont d'un type qui est ancien à Trondhjem même. En outre la façon dont les cheveux sont traités offre certains détails archaïques.

Le style de ce maître semble se rapprocher de celui du portail de S^{t}-Etienne à Notre-Dame. Il y a une série de statues qui ont été détruites. La fig. 113 montre la cathédrale de Trondhjem à partir de 1661. Certaines de ces statues peuvent être suppléées à l'aide de prototypes parisiens. Sa meilleure œuvre est sa statue de S^{t}-Jean qui semble être une réédition d'un original perdu appartenant à Notre-Dame de Paris.

Le saint archevêque (S$_{t}$-Nicaise ou S^{t}-Remys) fig. 124 et l'évéque (fig. 125) sont apparentés aux figures du portail de S$_{t}$-Etienne, actuellement à Cluny (fig. 126). Les têtes montrent la même parenté (fig. 129, 130). La figure 134 semble intermédiaire entre les figures de Paris 131 b et 132, la tête de S^{t}-Jean est apparentée à la fig. 135.

V

L'Angleterre conserva des traits fortement réalistes dans sa manière de traiter la figure humaine. Ces traits reparaissent à Trondhjem après la cessation de l'influence française. On connait plus tard de grands travaux caractérisés par ces traits. L'auteur croît en trouver des restes dans certaines têtes réalistes qui ont été découvertes à différentes reprises. En ce qui concerne l'œil, la pupille est profondément creusée. La bouche est d'un caractére uniforme (fig. 143—148).

On retrouve peut-être aussi des travaux de la même main dans les têtes, fig. 149. Un des élèves de ce maître exagère son style.

On dirait que le temps des petits maîtres a commencé.

Les fig. 151—155 représentent une série de têtes décoratives. Il y a aussi un certain nombre de travaux fantastiques (fig. 157—159). Un autre artiste, dont le style est plus commun, a exécuté une série de têtes décoratives élégantes et d'un beau caractère (fig. 160—163).

A partir de 1350, on constate un relâchement dans l'art norvégien. Les fluctuations du style se ralentissent. L'art de la dynastie de Sverre se fond par contre de plus en plus avec le mouvement cosmopolite de l'art européen. Mais les travaux eux-mêmes sont pour la plus grande partie norvégiens. Plusieurs œuvres en bois sont composées d'essences qui ne se trouvent que dans le nord. Mais il est probable que nos artistes ont assez souvent fait leur éducation artistique dans les grands centres de l'étranger.

INDHOLD

AF FORFATTEREN ER TIDLIGERE UDKOMMET:

NATIONALDRAGTER ... ... KR.A 1903
BILTHUGGERE I KRISTIANIA OMKRING AAR 1700... ... ... KR.A 1903
MUSIKINSTRUMENTER .. .. KR.A 1904
GAMLE NORSKE OVNE .. .. KR.A 1905
YNGRE NORSK FOLKEORNAMENTIK PAA MANGLETRÆR ... KR.A 1906
GAMLE NORSKE HJEM. HUS OG BOHAVE .. .. KR.A 1906
STOL OG BÆNK I NORGE. I. II. ... ... KR.A 1907

